

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



UMA APROXIMAÇÃO À IDEIA DE ESTRANHEZA

Frederico de Melo D’Ornellas Pedreira

Orientador: Prof. Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor
no ramo de Estudos de Literatura e de Cultura,
na especialidade de Teoria da Literatura

2016

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



UMA APROXIMAÇÃO À IDEIA DE ESTRANHEZA

Frederico de Melo D'Ornellas Pedreira

Orientador: Prof. Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor
no ramo de Estudos de Literatura e de Cultura,
na especialidade de Teoria da Literatura

Júri:

Presidente: Prof^a Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel,
Professora Catedrática e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa

Vogais:

Doutor Osvaldo Manuel Alves Pereira Silvestre, Professor Auxiliar da Faculdade
de Letras da Universidade de Coimbra;

Doutora Rosa Maria Martelo Fernandes Pereira, Professora Associada da
Faculdade de Letras da Universidade do Porto;

Doutor Miguel Bénard da Costa Tamen, Professor Catedrático da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor António Maria Maciel de Castro Feijó, Professor Catedrático da
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor João Ricardo Raposo Figueiredo, Professor Auxiliar da Faculdade de
Letras da Universidade de Lisboa.

Com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia

2016

Índice

Agradecimentos	6
Resumo / Abstract	7
Palavras-chave / Keywords	10
Introdução: inquietações expressivas	11
 Capítulo I: uma cegueira particular	 23
Contos de Hofmannsthal e de Virginia Woolf	23
Descartes e a admiração	31
Matthew Arnold e o movimento livre da mente	39
Walter Pater e a marca de uma impressão	46
Northrop Frye e a autonomia da crítica	53
Oscar Wilde e o crítico ideal	55
William Wordsworth e os epitáfios	57
Um poema de Wallace Stevens	66
 Capítulo II: estranheza e bem-estar	 73
Shakespeare e o espanto de Miranda	73
Stanley Cavell: transformações perceptuais	76
Philip Fisher e o desconhecido	81
Thomas Hobbes: a admiração e a curiosidade	89
Paul de Man e Marcel Proust sobre a leitura	95

A linguagem da crença	101
Cavell, Robert Pippin e Proust sobre convicção	108
Michael Fried, Proust, Hemingway: absorção e autenticidade	117
 Capítulo III: a estranheza dos outros	 131
Estranheza e biografia	133
Freud e a estranheza	137
Freud lido por Neil Hertz	141
Fried: teatralidade e arte literalista	147
O adepto da estranheza e o céptico	149
Wittgenstein, Conant, Pippin: dúvidas e certezas	160
Gordon Bearn, Wittgenstein, e a estranheza do mundo	167
Gógol e as aparências	171
Cavell: cepticismo e as outras mentes	175
Alteridade enquanto prática	180
Joshua Landy, Proust: ilusões necessárias	181
 Capítulo IV: uma vida em episódios	 183
<i>Albertine disparue</i> : Proust e os afectos	186
Stanley Fish: tradição e interpretação	189
Bob Dylan: tradição e transformação	192
Gérard Genette e o estilo proustiano	195

Galen Strawson: o valor da episodicidade	203
Richard Rorty: redescrição e autocriação	208
Strawson, Proust, Dylan: o passado enquanto presente	214
A natureza reactiva da estranheza	226
Cavell e a noção de recomeço	236
Obras citadas	238

Agradecimentos

Deixo o meu grande agradecimento ao orientador desta tese, o Professor João R. Figueiredo, por toda as ocasiões em que pude reaprender a pensar sobre os assuntos que aqui são tratados e, felizmente, sobre muitos outros. O meu agradecimento estende-se naturalmente à sua simpatia e disponibilidade, sem esquecer o entusiasmo que me foi transmitido nas primeiras aulas que frequentei do Programa em Teoria da Literatura (neste caso de Introdução ao Estudo Avançado da Literatura), por si leccionadas. A vontade de escrever sobre interpretação e convicção ou sobre autores como Proust ou Cavell surge da impressão forte que retirei dessas aulas, impressão depois continuada nos seminários leccionados pelos Professores Miguel Tamen, António M. Feijó, Nuno Venturinha e Elisabete M. de Sousa. A todos deixo o meu profundo e renovado agradecimento. Ao Professor Miguel Tamen agradeço também as várias conversas e a dedicação ao assunto desta tese. Agradeço sobretudo a lucidez e a paciência para me indicar os melhores caminhos.

Estou grato a todos os meus colegas de Mestrado e Doutoramento, com quem tive a oportunidade de partilhar óptimas e estimulantes conversas durante os dois primeiros anos do curso, sem esquecer igualmente as sessões e os colóquios organizados no IFILNOVA (Instituto de Filosofia da Nova). Um agradecimento especial ao Humberto Brito pelo acolhimento inicial.

Esta tese foi escrita com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Tive a oportunidade de beneficiar de uma bolsa de doutoramento (SFRH / BD / 68335 / 2010) que me concedeu o tempo e a disponibilidade que de outro modo não teria.

Resumo

A estranheza encontra-se geralmente associada a momentos de hesitação ou de confusão conceptual, em que o que seria à partida familiar e comum apresenta contornos imprecisos, pouco habituais, propensos a uma rejeição inicial, não só pela novidade que sugere como também por uma certa tendência para criar um afastamento perceptual. É também comum associar a estranheza (com o factor da novidade que lhe é inerente) a situações de desconforto intelectual e a inquietações expressivas, cuja manifestação é não raras vezes conducente a uma noção vincada de autenticidade, não só na forma de nos relacionarmos com os outros como também no modo como nos confrontamos com a criação de objectos artísticos e com o domínio da interpretação. A presente tese procura afastar estas associações e tornar explícita a ideia de que a estranheza parte sobretudo do confronto entre as sucessivas interpretações a que nos prestamos, sendo que estas dizem respeito não a um suposto carácter excepcional da experiência, mas ao hábito e a uma convivência continuada com os objectos da percepção. Em muitos casos, a novidade associada à estranheza decorre da natureza reactiva da interpretação, e essa natureza é o resultado da contingência da individualidade e do reconhecimento que fazemos das nossas alterações perceptivas. As aproximações à ideia de interpretação por parte de autores como Marcel Proust, Ludwig Wittgenstein e Stanley Cavell ajudam-nos a entender como o que à partida nos parece uma estranheza intrínseca a um objecto ou experiência em particular é sobretudo uma estranheza que parte do reconhecimento sistemático que fazemos dos nossos hábitos, crenças, expectativas e convicções, manifestado através de movimentos retrospectivos e prospectivos, fundamentados na

memória e na imaginação. Estes movimentos, longe de se relacionarem com sensações reveladoras de confusão, terror ou mal-estar intelectual, estão intimamente ligados às noções de convicção, redescritção e autocriação, e a uma posição autoral reconhecida nas nossas vidas que é indissociável da ideia de estranheza.

Abstract

The uncanny is usually associated with moments of hesitation or conceptual confusion in which what should seem at first mostly familiar and ordinary displays vague, unusual shapes, prone to an initial rejection, not only for the novelty it suggests but also because of its tendency to create perceptual distance. It is also a common practice to associate the uncanny (and its inherent novelty factor) with situations of intellectual uneasiness and with expressive anxieties that usually manifest themselves in a sharp notion of authenticity, not only in the way we deal with others but also in the way we relate to interpretation and the creation of artistic objects. One of the purposes of this thesis is to reject these associations and to suggest the notion that the uncanny is mainly the product of confrontation between our successive interpretations. These interpretations do not involve a supposedly exceptional character pertaining to certain experiences. Instead, they relate to habit and familiarity with different objects of perception. In many cases, the novelty factor associated with the uncanny results from the reactive nature of interpretation; in its turn, this nature is a consequence of the contingency of selfhood and the kind of acknowledgement that we partake in accordance with our perceptive transformations. Approaches to interpretation advanced by authors such as Marcel Proust, Ludwig Wittgenstein and

Stanley Cavell are important in order to understand what at first seems an uncanny element intrinsic to an object or certain experience and then proves to be a kind of uncanniness that results from the systematic acknowledgement of our habits, beliefs, expectations and convictions. This is manifested through retrospective and prospective movements based on memory and imagination. While not related to feelings of confusion, terror or intellectual uneasiness, these movements are intimately connected with the notions of conviction, redescription and self-creation, and also with an authorial position that we may acknowledge in our lives, which is inseparable from the idea of the uncanny.

Palavras-chave

Estranheza – Interpretação – Cepticismo – Wittgenstein – Cavell

Keywords

Uncanniness – Interpretation – Cepticism – Wittgenstein – Cavell

Introdução

Inquietações expressivas

A escrita desta tese partiu de um impulso inicial para procurar entender certas ansiedades expressivas manifestas nas obras de alguns escritores, bem como um fascínio da sua parte perante a noção do inexprimível. Cedo se tornou perceptível que, embora o objectivo fosse claro, os resultados levariam apenas a mais uma discussão alargada sobre um género de literatura com práticas naturalmente delimitadas, e não a uma aproximação à noção do inexprimível. Duas frases de Samuel Beckett despertaram, porém, a curiosidade adjacente a essa noção. Não se procurará, por agora, disputar o seu sentido (nem usar aspas para expressões que parecem duvidosas), mas apenas enunciá-las. A primeira revela uma certa intransigência da linguagem para deixar transparecer a individualidade de quem a usa (ou para tornar reconhecível ou representável algo que manifeste uma forma de vida), e aponta um objectivo ou, antes, um programa literário: “fazer um buraco atrás de outro [na linguagem] até que aquilo que se esconde atrás dela, seja algo ou nada, comece a verter – não consigo imaginar um objectivo maior para o escritor de hoje.”¹ A segunda subscreve a esperança tácita de que um uso estranho ou desadequado da linguagem possa exibir uma versão mais autêntica da posição autoral: “Esperemos que chegue o

¹ Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett, Vol.1, 1929-1940* (eds. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, Dan Gunn, George Craig), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 518: “To drill one hole after another into it until that which lurks behind, be it something or nothing, starts seeping through - I cannot imagine a higher goal for today's writer.”

tempo em que [...] a linguagem é usada de forma mais eficiente nas ocasiões em que o seu uso impróprio se revela mais eficiente.”²

Partindo de uma noção implícita de autenticidade em modos de expressão incomuns, a ideia de estranheza em consideração estava assim inicialmente associada a modos menos familiares de expressão em literatura. As duas frases de Beckett apontam para um uso da linguagem capaz de expressar com maior acuidade a interioridade do sujeito, como se outros usos menos estranhos ou mais familiares fossem responsáveis pela ocultação ou desfiguração dessa mesma interioridade. No entanto, depreende-se que mesmo o uso que o próprio Beckett faz da linguagem nos seus romances, um uso muitas vezes observado, no contexto da literatura denominada pós-moderna, como estranho, torna-se familiar após algum tempo de convivência com esses textos. Com um trabalho assíduo de leitura da obra de Beckett, percebe-se que a exceção torna-se regra, o estranho é rapidamente assumido como comum.³ Ao

² S.E. Gontarski (ed.), *A companion to Samuel Beckett*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, p. 216: “Let us hope the time will come [...] when language is most efficiently used where it is being most efficiently misused.”

³ Viktor Shklovsky desenvolveu com mérito a ideia de um processo de desfamiliarização em textos literários, particularmente no que diz respeito ao modo metonímico que Tolstoi utiliza para descrever conceitos e experiências à partida familiares ao leitor, mas que, precisamente pela destreza e rarefacção dos elementos presentes nessas descrições, parecem perfeitamente estranhos ao leitor imprevisto. Em “Art as Device”, entre outros exemplos que não se resumem apenas à obra de Tolstoi, Shklovsky refere o conto “Kholstomer”, em que a narrativa é contada do ponto de vista de um cavalo, sendo que “os objectos passam por um processo de desfamiliarização que não diz respeito à nossa percepção, mas à do próprio cavalo.” (p. 7). Por outro lado, Shklovsky refere por várias vezes uma “percepção automatizada” (p. 6) no momento da leitura, particularmente no caso da prosa. A presente tese aproxima-se da ênfase que Shklovsky atribui à percepção e à ideia de que a “arte é um modo de experienciar o processo da criatividade. O artefacto por si só é de importância menor.” (p. 6) Deve-se destacar também a importância que Shklovsky atribui à imagem mental decorrente da experiência em arte, que nos permite “percepcionar o objecto de um modo especial, em poucas palavras, levar-nos a uma ‘visão’ desse objecto em detrimento de um mero reconhecimento [ou identificação automatizada].” (p. 10). Este aspecto da teoria da desfamiliarização [*enstrangement*] de Shklovsky está próximo de noções referentes à marca de uma impressão (Arnold, Pater, Cavell) e ao *medium* (Fried) que serão enunciadas em vários pontos desta tese. Porém, a orientação da mesma afasta-se das teorizações de Shklovsky no sentido em que o crítico parece encontrar nos exemplos de Tolstoi um motivo para a normatização da estranheza em literatura, ao identificar uma certa tecnicidade literária como responsável pelo surgimento dessa estranheza. O que é aplicável à leitura de Beckett é-o

mesmo tempo, a linguagem dita comum, que faz um uso familiar das palavras com que convivemos diariamente, seja em diálogos ou na leitura de romances, pode parecer, por vezes, inescrutável. Diz-nos Donald Davidson a este respeito que “[...]a linguagem simples não implica, de todo, pensamento ou efeitos simples.”⁴ No ensaio “The Social Aspect of Language”, Davison indica que o uso estranho de uma palavra, desde que compreendido no acerto da interpretação, encontra-se totalmente validado perante uma linguagem socialmente instituída, com um suposto carácter normativo. A força do argumento de Davidson reside precisamente no facto de a norma se constituir na ocorrência da linguagem, não necessariamente através de uma partilha *a priori* de elementos linguísticos entre duas ou mais pessoas, mas sim através de uma consciência, por parte de quem comunica, da intenção quando se exprime algo e do resultado dessa mesma expressão. A intenção (e o resultado da expressão) serve de barómetro para a definição de um sentido.

A sensação de estranheza que a leitura de alguns textos pode provocar não deve assim ser procurada nas propriedades da linguagem. Essa estranheza encontrar-se-á no momento da interpretação e, portanto, nas expectativas e crenças do intérprete quando este procura entender a intenção investida na expressão de um pensamento. Há, no entanto, algo de válido na inquietação presente nas duas frases citadas de Beckett, bem como na nossa inquietação, enquanto leitores, quando por vezes achamos estranhos os modos de expressão de certos autores. Essa inquietação é de teor metafísico e diz respeito a um certo cepticismo perante a possibilidade de

igualmente para a leitura de Tolstoi: o seu modo de desfamiliarização pode, com uma convivência com os seus textos, tornar-se familiar. “Art as Device” é um dos capítulos da obra de Shklovsky, *Theory of Prose* (trad. Benjamin Sher), Champaign & London: Dalkey Archive Press, 1990.

⁴ Donald Davidson, *Truth, Language, and History*, Oxford: Clarendon P., 2005, p. 154.

conhecemos outras mentes e de nos darmos a conhecer com o mesmo grau de veracidade. O que acontece quando não entendemos o modo de expressão de um autor não diz respeito às propriedades da linguagem que é usada, mas sim a uma incerteza acerca da intenção que atribui um sentido particular ao que é dito. O que será que o autor nos quer dizer? E por que razão se expressa desta forma? Estas são perguntas frequentes quando deparamos com alguma literatura (ou outras formas de arte), mas também ocorrem em situações do quotidiano, quando, por exemplo, não entendemos uma certa crença ou motivação em alguém que nos é familiar. As nossas expectativas perante essa pessoa são contrariadas. A sensação de estranheza que pode ocorrer na leitura de alguns textos, literários ou não, pode igualmente ser encontrada no diálogo com pessoas, em situações triviais do quotidiano. A inquietação expressiva existe e a sua ocorrência mantém-se pertinente.

Trata-se de uma inquietação de teor metafísico e diz respeito a um certo cepticismo perante a possibilidade de podermos conhecer *verdadeiramente* outra mente (como achamos que conhecemos a nossa) e de nos darmos a conhecer nesse modo verdadeiro. Para nos defendermos desta possibilidade de cepticismo não raras vezes criamos a fantasia de uma linguagem privada, em que se projecta um 'eu' que a concebe e que a ela tem um acesso privilegiado. A posição de desconfiança face à linguagem pode sugerir este tipo de fantasia, que Stanley Cavell caracteriza como "a fantasia de uma linguagem privada, que está por detrás da vontade de negar o carácter público [*publicness*] da linguagem, [o que] revela ser uma fantasia ou medo, tanto de inexpressividade, em que eu não sou apenas desconhecido, mas estou

impossibilitado de me dar a conhecer, como de aquilo que eu expresso estar fora do meu controlo.”⁵

Stanley Cavell sugere-nos que este tipo de cepticismo constitui uma espécie de mal necessário. Ao lembrarmo-nos da sua ocorrência intermitente, reconhecemos também que há sempre a possibilidade de não nos conseguirmos dar a conhecer e de não conseguirmos conhecer os outros. Esta inquietação faz com que nos vejamos impelidos a participar no reconhecimento que fazemos dos outros: é necessário que haja uma *reação* da nossa parte aos seus comportamentos e manifestações emotivas. Esse reconhecimento envolve uma participação activa na construção dos vários significados, ainda que provisórios, no momento da interpretação. O carácter prático da interpretação e da correspondente direcção de sentido do que nos é revelado é resumido com propriedade por Cavell quando o filósofo diz que é necessário tornar o comportamento do outro real para mim mesmo, isto é, reconhecer o efeito que a expressão do outro pode produzir em mim e perceber o que essa expressão reivindica do meu aparato emocional, do meu entendimento (o tipo de associações que despontam em mim), sendo para isso necessário que ocorra uma revisitação das minhas crenças, certezas, convicções e expectativas. Para o efeito, diz Cavell, será necessário o trabalho da imaginação no momento da interpretação. A imaginação por si referida não diz respeito à construção de diferentes possibilidades conceptuais, mas a uma revisitação do que já nos é familiar: “por imaginação [entende-se] a capacidade para fazer ligações [*connections*], ver ou conceber possibilidades, mas não preciso de chegar aqui através da formulação de imagens novas, ou do que quer que seja a que chamemos imagens. [...] A imaginação é necessária [...] quando tenho de assimilar os

⁵ Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Scepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford: Oxford UP, 1999, p. 351.

factos, equacionar a importância [*significance*] do que se está a passar, tornar o comportamento real para mim mesmo, estabelecer uma relação [*connection*].”⁶ O que Cavell aqui refere implica que o momento da interpretação pode ser igualmente exigente num contexto aparentemente trivial do quotidiano. No mesmo sentido, Ludwig Wittgenstein aponta para o facto de que, mesmo que conheçamos o significado das palavras, por vezes não percebemos a intenção investida no seu uso, e esse desconhecimento provoca-nos uma sensação de estranheza. Assim, Wittgenstein indica: “[t]ambém dizemos que uma pessoa nos é transparente. Mas aqui é importante que uma pessoa possa ser para outra um completo enigma. Tem-se essa experiência quando se chega a uma terra estranha, com tradições completamente diferentes; tem-se essa experiência, mesmo que se domine a língua local. Não se *compreende* as pessoas. (E não é porque não se sabe o que elas dizem para si próprias). Não nos conseguimos encontrar nelas.”⁷

A ideia de estranheza partilha dois traços particulares com o tipo de cepticismo atrás referido: uma inquietação expressiva e uma natureza reactiva. A inquietação diz respeito à confusão intelectual ocorrida no momento em que nos são ditas coisas estranhas numa linguagem comum, em que é dado um uso estranho a palavras cujo significado nos é familiar. Por outro lado, os momentos de estranheza de que essa confusão intelectual é, muitas vezes, parte constituinte lembram-nos de que a compreensão que fazemos dos outros e de nós mesmos nunca está garantida. A estranheza provoca assim uma resposta, uma reacção ao que nos é apresentado, o que indica a necessidade de uma nova interpretação que substitua a anterior e que

⁶ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, p. 354.

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas* (trad. M.S.Lourenço), Lisboa: Gulbenkian, 2008., p. 595, §218.

assim torna inválidas ou deslocadas as expectativas e crenças que promoviam a primeira.

O que sobra então da noção inicial do inexprimível? Digamos que a consciência de que por vezes podemos ser incompreensíveis para os outros e vice-versa é de importância fulcral não porque nos faz pensar numa suposta qualidade essencial que exista em nós ou noutras mentes, mas porque provoca a necessidade de um maior e mais variado conjunto de descrições do que achamos que somos e do conhecimento que temos dos outros. Essa maior amplitude e densidade de descrições é uma das consequências mais interessantes que a sensação de estranheza pode suscitar. Wittgenstein sugere que “[o] inexprimível (o que considero misterioso e não sou capaz de exprimir) talvez seja o pano-de-fundo a partir do qual recebe sentido seja o que for que eu possa exprimir.”⁸ Momentos de estranheza remetem-nos para uma inquietação expressiva (aqui concentrada na expressão ‘o inexprimível’), e são esses momentos que colocam em causa as nossas crenças, expectativas e convicções, e que ao mesmo tempo nos convidam a fazer novas descrições, novos esforços de interpretação.

A estranheza implica, em primeiro lugar, uma confusão intelectual, e em segundo, uma necessidade de a resolver. O foco da atenção deixa de se centrar nas propriedades da linguagem e passa a concentrar-se no seu uso (e nas interrupções de sentido nesse uso). O uso da linguagem envolve o que Wittgenstein designa como a vivência do significado das palavras⁹. Assim percebemos que a sensação de estranheza

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Cultura e Valor* (trad. Jorge Mendes), Lisboa: Edições 70, 1996, p. 33.

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* (eds. & trad. A. Marques, N. Venturinha & J.T. Proença), Lisboa: Gulbenkian, 2007, p. 186, §711: “Se não tivéssemos *vivenciado* o significado das palavras, como poderíamos então rir com anedotas?” [...] Rimos com essas anedotas e nessa medida (por exemplo) poderíamos dizer que temos a vivência do significado.”

decorre de uma interrupção ou quebra nessa vivência e não de algo intrinsecamente estranho na linguagem.

Quando falamos em linguagem, falamos primeiramente nas pessoas que se expressam com ela (e não *através* dela). Com isto quer-se dizer que não existe uma interioridade do indivíduo que seja omitida pelas manifestações do seu comportamento ou pelo uso que faz da linguagem e que uma linguagem menos comum (mais verdadeira, autêntica) possa perfurar, como Beckett sugeria. Este ponto leva-nos à questão da inseparabilidade do pensamento e da linguagem e a um outro ensaio de Davidson, “Seeing Through Language”¹⁰. Davidson concebe a linguagem como um instrumento que usamos, não para ver ou perceber o mundo *através* dele, mas *com* ele. As implicações desta ideia revelam-se a um nível essencialmente conceptual, isto é, não dispomos de um aparato conceptual previamente localizado no cérebro que a linguagem e correspondente aprendizagem possam tornar de algum modo manifestos. O desenvolvimento da experiência conceptual é simultâneo à aprendizagem de uma linguagem, sendo que as palavras nos ajudam, não exactamente a ver o mundo, mas a compreendê-lo. A linguagem enquanto recurso intermediário entre mente e mundo não existe. O conhecimento do que nos rodeia é indissociável da linguagem que usamos, e mesmo ao equacionar a possibilidade de uma outra linguagem (com esquemas conceptuais distintos) estaremos ainda a fazê-lo no enquadramento da linguagem que usamos diariamente, com a qual elaboramos os nossos pensamentos.

A ideia de vivenciar o significado das palavras é importante porque transfere o foco da atenção da linguagem para a interpretação, para a dimensão subjectiva da

¹⁰ Donald Davidson, *Truth, Language, and History*, pp. 127-141.

experiência (em que noções como crença e convicção têm o seu lugar evidenciado), por um lado, e porque torna explícita a importância do enquadramento disciplinar em que esta tese é organizada, por outro. Quando Wittgenstein refere que, mesmo conhecendo a linguagem em que as outras pessoas se expressam, “[n]ão nos conseguimos encontrar nelas”, é importante sublinhar que o que está em causa é uma incompreensão que diz respeito sobretudo à manifestação de uma forma de vida em particular. Para que tal não aconteça é necessário que se proporcione o que Cavell designa como “a capacidade para fazer ligações, ver ou conceber possibilidades” quando tentamos compreender outras pessoas. Esta destreza da imaginação corresponde ao que se pretende aludir com ‘a vivência de um significado’.

A estranheza chega-nos invariavelmente em forma de pergunta (‘O que quer esta pessoa dizer com isto?’) e motiva uma reacção (em forma de uma nova interpretação). Podemos acrescentar que uma pessoa que fosse incapaz de se espantar ou de estranhar o outro ou a si mesma exibiria uma certa “cegueira aspectual”¹¹. A capacidade, referida por Cavell, de estabelecer ligações, de tornar algo real para mim mesmo, de procurar a convivência de um modo de expressão ou de uma forma de vida estranhos numa rede de associações mentais que nos é familiar estaria assim invalidada. Diz Wittgenstein na segunda parte das *Investigações Filosóficas* que “a percepção que tenho quando um aspecto surge não é o de uma propriedade do objecto, é o de uma relação interna entre ele e outros objectos.”¹² Wittgenstein refere-se aqui a objectos, mas o mesmo se poderia dizer acerca da interpretação de um texto ou de um discurso. É a convivência entre certas palavras que lhes atribui uma direcção de sentido particular, sendo que uma incapacidade momentânea de

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*, p. 576, §150.

¹² Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*, p. 573, §139.

reconhecer esse sentido pode ser responsável por uma sensação de estranheza. Tal como no caso do cepticismo perante outras mentes, a sensação de estranheza lembra-nos que muitas vezes a possibilidade de compreensão do que nos rodeia é impossibilitada não pelas propriedades da linguagem, mas pelas formas de vida pouco familiares que o seu uso deixa transparecer. Na introdução ao volume de Wittgenstein, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, António Marques refere a questão essencial: “[c]omo seria uma forma de vida sem compreensão aspectual, ou sem vivência da expressão e do significado? Certamente uma forma de vida não humana.”¹³

O interesse na vivência do significado implica que a investigação que proponho nesta tese se concentre sobretudo nos processos de conhecimento e de reconhecimento envolvidos na interpretação. Esses processos estão sobretudo relacionados com movimentos retrospectivos e prospectivos, com memória e imaginação, com as contingências da individualidade e da consciência, e com o trabalho de recriação da experiência. Este ponto implica que se revelem necessárias aproximações conceptuais muito diversas, de autores geralmente associados às disciplinas da filosofia, como Wittgenstein, Cavell ou Richard Rorty, da crítica literária, como Neil Hertz, Paul de Man ou Stanley Fish, ou da estética e da história da arte, como Michael Fried. Da mesma forma em que estes autores contribuem de um modo preciso e delimitado para a minha aproximação à ideia de estranheza, os textos de escritores como Hugo Von Hofmannsthal e Marcel Proust, ou até a autobiografia de um músico como Bob Dylan revelar-se-ão fundamentais para o efeito de circunscrever *a ideia* de estranheza, sem que a mesma se imponha aos autores mencionados

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia*, p. 22.

enquanto *conceito* e retire o mérito possível das suas idiossincrasias. Ao mesmo tempo, não se pretende um projecto que se evidencie por um suposto carácter interdisciplinar. Desenvolve-se um trabalho em que se tornam pertinentes, quando apropriados, os vocabulários das diferentes contribuições, sendo esses vocabulários responsáveis pelo aspecto particular *desta* ideia de estranheza. Do mesmo modo, esta tese não procurará analisar *casos* de estranheza, como se poderia fazer talvez na disciplina da psicologia experimental, nem será o seu objectivo testar uma conceptualização da estranheza através da observação e análise de diferentes manifestações comportamentais. Será, no entanto, importante descrever alguns aspectos normalmente associados à psicologia (como as dicotomias interior-exterior e pensamento-expressão, ou noções como ‘intenção’ ou ‘convicção’), mas este tipo de descrições será sempre tido em consideração a partir dos modos de procedimento característicos de filósofos como Wittgenstein e Cavell. Isto significa que não se procurará chegar a uma conclusão acerca da aplicação destas noções, muitas vezes associadas à ideia de estranheza, mas perceber o seu lugar nos diferentes jogos de linguagem (em crítica literária, literatura ou filosofia). Assim, esta tese deve também um pouco do seu espírito à filosofia da psicologia que Wittgenstein desenvolve (na segunda parte das suas *Investigações Filosóficas*), em que não se pretende uma explicação de conceitos, mas uma descrição dos seus usos, razão pela qual é também referido no título uma *aproximação* a uma ideia e não uma *explicação* de um conceito. Por outro lado, as obras de arte, literárias ou não, que obtêm o seu lugar nesta investigação nunca servirão como exemplos ou ilustrações de uma conceptualização mais sofisticada, antes representam coordenadas indispensáveis para orientar tudo o que se poderá dizer nesta ocasião sobre estranheza.

Uma cegueira particular

Contos de Hofmannsthal e de Virginia Woolf

No conto de Hugo Von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*¹⁴, Lord Chandos, o narrador, escreve uma carta dirigida ao filósofo Francis Bacon em que conta como a sua vida de escritor, literato e erudito deixou de fazer qualquer sentido, não porque tenha escolhido em substituição uma outra forma de vida, mas porque se viu impelido a afastar-se da que tinha, por, segundo ele, ter perdido a habilidade de pensar ou falar de um modo coerente sobre os assuntos que antes o ocupavam. Se nesse período anterior considerava a sua vida e as coisas que a preenchiam como uma vasta unidade, dir-se-ia composta por meio de um crivo intelectual, agora essa unidade é dada como irremediavelmente perdida. Se antes não havia descontinuidade entre as suas ideias e os objectos e pessoas que o rodeavam, unidos de um modo intuitivo, agora conceitos e palavras como espírito, alma e corpo parecem estar separados de qualquer ideia ou raciocínio, passando a constituir conjuntos de letras que resistem aos mais correntes usos e interpretações. No entanto, nem tudo em Lord Chandos é matéria de desinteresse e de inércia espiritual. Simplesmente parece que o foco da sua atenção passou a concentrar-se em assuntos e objectos que anteriormente lhe passavam despercebidos. Chandos sublinha também o carácter aleatório desta

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos* (trad. João Barrento), Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.

atenção que, aliada a um sentimento de sublimidade, contagia o seu ambiente mais próximo e instiga em qualquer objecto mundano a “presença do infinito”¹⁵:

Um regador, um ancinho abandonado no campo, um cão ao sol, um cemitério pobre, um aleijado, uma pequena casa de camponês, tudo isso pode ser o veículo da minha revelação. Cada um destes objectos, e milhares de outros a eles semelhantes, que os olhos do comum vêem à luz da indiferença do que para eles é óbvio, pode ganhar para mim subitamente, num qualquer momento que não está ao meu alcance convocar, uma marca tão sublime e comovente que todas as palavras me parecem pobres de mais para o exprimir.¹⁶

Parece-me que tudo, tudo o que existe, tudo aquilo de que me lembro, tudo o que passa pelos meus pensamentos confusos, tem a sua realidade própria. Até a própria pesadez do meu espírito, a habitual apatia da minha mente, me parecem ser alguma coisa; sinto em mim e à minha volta um delicioso e infundável jogo de reacções, e não há, em toda a matéria com todas as suas tensões, nada em que eu não possa derramar-me e perder-me.¹⁷

Neste conto está implicada uma tensão entre emoções desconhecidas ou inesperadas e uma série de objectos e de situações familiares que provocam essas mesmas sensações. Por outro lado, há uma série de impressões que transtornam o narrador, mas que ao mesmo tempo lhe oferecem, ocasionalmente, uma sensação pacífica de contentamento e até, segundo diz, de revelação. Sobretudo, parece haver um espanto intenso perante as coisas mais comuns: um regador, um cão ou uma igreja com um aspecto abandonado constituem motivos para o súbito despontar de uma experiência de sublimidade. No entanto, no meio de tanta dispersão, nota-se uma

¹⁵ *Ibid.*, p.26.

¹⁶ *Ibid.*, pp.22-23.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 26-27.

tendência para, ao contrário da sua vida passada, prestar atenção a situações que são o oposto do que é grandioso, magnânimo e digno de louvor perante a sociedade. Esta inclinação para a trivialidade é notória quando Chandos olha para objectos que parecem ter sido abandonados ou que, de alguma maneira, foram esquecidos entre outros supostamente mais importantes. A seta que vê foi deixada no campo, o cão é observado sozinho debaixo do sol, a igreja tem um aspecto abandonado, a quinta é necessariamente pequena, o regador meio cheio é descrito como tendo sido esquecido por um rapaz debaixo de uma árvore, entre outros exemplos. Por outro lado, Chandos faz questão de sublinhar que nunca os seus empregados saberão aquilo em que a sua atenção recai, exactamente por se tratar de aspectos muito específicos e de pouca importância: “[n]enhum dos homens que, de boné na mão, vejo à porta de casa quando passo a cavalo ao fim da tarde, imagina que o meu olhar, que estão acostumados a retribuir de forma respeitosa, se passeia com uma nostalgia silenciosa pelas tábuas podres debaixo das quais eles costumam procurar, depois da chuva, as minhocas para a pesca”.¹⁸ Talvez a questão premente neste contexto seja se estas escolhas são tão inocentes quanto o autor as pretende mostrar (com uma impressionante coerência entre elas), ou se serão a consequência de uma vontade, por exemplo, de mudar de vida, de passar a atribuir mais atenção ao que antes lhe passava despercebido, e que era o oposto dos seus grandiosos projectos literários e de uma necessidade de imersão na grande tradição histórica e filosófica que o antecede. O fascínio que o narrador mostra pela história de Crasso, o orador, que se enamorou por uma das moreias do seu lago, um peixe de aspecto inexpressivo e desinteressante, propagando assim rumores por toda a cidade, é revelador da natureza da sua própria

¹⁸ *Ibid.*, p.28.

narrativa. Deste episódio de Crasso sobressai a sua resposta a Domício (que publicamente o acusa de um comportamento inadequado), lembrando que este não havia mostrado a mesma devoção pela ocasião da morte da sua primeira e segunda mulheres. Mas o que interessa a Chandos não é a astúcia desta resposta em jeito de defesa, mas a situação tão singular e penetrante que é retratada com a moreia, e nem a compreensão de Domício e do resto da cidade perante o estranho enamoramento evitariam o impacto do mesmo em Chandos: “Ainda assim, do outro lado estaria sempre Crasso, com as suas lágrimas vertidas pela moreia morta.”¹⁹ Crasso, no contexto desta narrativa, é tão digno de respeito como Chandos, considerando-se este como o senhor que se passeia pelas suas terras perante o olhar dos seus empregados. No sentido figurado, a moreia de Chandos está em todos os objectos que passaram a ocupar a sua atenção, e pela existência dos quais parece enternecer-se tanto como o orador. Trata-se, em ambos os casos, de uma espécie de gigante do intelecto que misteriosamente abdica de outros objectos mais elevados e dignos da sua inteligência para se ocupar de coisas que passam despercebidas à maioria das pessoas.

O narrador tem consciência de que o que faz é visto pelos outros como um comportamento misterioso e excêntrico. O mistério que envolve os seus actos de percepção é, ao mesmo tempo, a sua protecção, o modo de se destacar e de se convencer a si mesmo do valor da sua singularidade no meio de um cepticismo agudo perante tudo o que o rodeia: palavras, interpretações, conversas ou advertências são evitadas com desconfiança. A imagem do orador com a sua moreia é comovedora, embora não se perceba bem a razão para que assim o seja: é vítima do desprezo e do escárnio dos outros, e talvez por isso mesmo ganhe a sua força – a imagem de um

¹⁹ *Ibid.*, p.30.

homem só no universo, que é capaz de adorar qualquer coisa que o permita exercer a sua necessidade de afecto, em contraste com um mundo de opiniões, conversas e decisões cuja sofisticação intelectual parece ser pouco importante perante o mais simples fenómeno da natureza ou objecto concreto. Ora, esta é também a história de Lord Chandos, e é neste jogo de espelhos que a sua carta se desenvolve: a descrição do seu estado de espírito *constitui* esse mesmo estado.

De facto, não há um mistério: os exemplos que Chandos descreve como objectos da sua afeição constituem o significado daquilo que sente. As diferentes formas que encontra para expor a inexpressividade que o aflige são o conteúdo exacto e claro da única expressão possível para aquilo que quer dizer. Toda a carta é representativa de uma escolha, nomeadamente de ver e expressar *isto* e não aquilo, embora o narrador pareça sublinhar o contrário, ou seja, a falta de arbítrio e a aleatoriedade das suas percepções. Por outro lado, transparece também a ideia de achar que há uma natureza consciente e expressiva latente nos objectos que observa, e que estes, ao serem por repetidas vezes designados de “mudos”, têm algo a dizer, sendo Chandos, de certa forma, o eleito para servir de intermediário entre a compreensão humana, neste caso restringida a um só representante, e as coisas sem voz. No final da sua carta, Chandos refere uma hipotética nova linguagem que poderá vir a dominar: “[...] a língua em que talvez me fosse dado, não apenas escrever mas também pensar, não é nem a latina, nem a inglesa, nem a italiana ou espanhola, mas sim uma língua de que não conheço uma única palavra, uma língua na qual as coisas mudas me falam, e na qual eu talvez um dia, no túmulo, tenha de responder perante um juiz desconhecido.”²⁰ O conto deixa transparecer a ideia de que, para além da

²⁰ Ibid., p.32.

necessidade de duas linguagens, há também a vontade de demarcar a existência de dois mundos: um, mais volúvel, reservado às palavras e à interpretação, e outro, reservado a uma essência pura das coisas, no pleno domínio de toda a sua presença e completude, coexistindo pacificamente entre elas sem, no entanto, se interpelarem ou causarem atrito semântico.

No conto *The Mark on the Wall*²¹, Virginia Woolf revela o mesmo encantamento pelo trivial. Neste conto, a narradora, afastando-se conscientemente do ambiente habitual e objectivo que a rodeia, detém a sua atenção sobre uma marca na parede, ainda que indefinida pela distância a que é observada, o que irá ajudar a desenvolver a mesma ideia essencial do texto de Hofmannsthal, ou seja, a desconfiança perante a capacidade da linguagem para exprimir uma suposta essência das coisas e a aparente fragilidade dos modos como se constitui o conhecimento humano. A distância que separa a narradora da marca é, neste caso, benéfica: deseja-se evitar um conhecimento objectivo e a determinação do significado e privilegiar uma incerteza propícia ao devaneio. Este devaneio é tido por Woolf como uma actividade terapêutica no seu contexto. Ao referir-se várias vezes, embora de passagem, à incerteza causada pela marca que observa na parede, Woolf irá descrever um conjunto de assuntos que lhe interessam e que em nada se relacionam com a marca. A marca funciona como um ponto morto do raciocínio, que serve de preparação para ideias com aspirações mais elevadas (falar da natureza, de literatura, de donas de casa enfadonhas, da inutilidade em atingir o conhecimento do que quer que seja). O truque, neste caso, é apropriar-se da marca, cuja função é levar a narradora a demorar-se sobre outros assuntos e ao mesmo tempo relembrar a sua presença na

²¹ Virginia Woolf, *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

parede quando as divagações começam a ganhar uma forma mais definida. Woolf tem um programa previamente estabelecido de assuntos que quer abordar, servindo-se do ancoramento na marca para criar um efeito de aleatoriedade, e neste caso a sua forma de prestar atenção a uma coisa trivial parece ser premeditada. Woolf segue ainda assim Hofmannsthal no uso do espanto perante o familiar, tendo o intuito de mostrar que a linguagem não transmite tudo o que sentimos ou o que queremos dizer, dando assim as coordenadas para uma crise do significado que irá ter no modernismo a sua maior representação.

No entanto, o mais importante é que os narradores de Woolf e Hofmannsthal são praticantes de actividades cuja existência e funcionamento parecem estar limitados à sua única e exclusiva participação. A noção de singularidade que é associada a cada um dos narradores parece justificar, orientar e intensificar essas mesmas actividades. Ser levado a ver *isto* e não aquilo, no caso de Lord Chandos, e ver ou apontar isto para falar *daquilo*, no caso de Woolf, são dois projectos que assentam numa contradição premeditada e necessária. O que é ostensivamente mostrado ao leitor não é o que realmente importa; no isolamento a que os narradores se dedicam e em que tanto insistem, ambos prestam atenção a aspectos sobre os quais mais ninguém à sua volta se parece interessar, e é para estes que tendem as suas observações, embora de um modo aparentemente accidental. A personagem que no final do conto de Woolf avisa a narradora de que vai comprar o jornal toma conhecimento da marca na parede, terminando o suspense que sustém as divagações: “Em todo o caso, não percebo por que é que havemos de ter um caracol na parede.”²²; tal como o remetente da carta de Lord Chandos e como todos os leitores da carta

²² *Ibid.*, p. 10.

podem reconhecer os fenómenos que o primeiro refere, através da leitura e de uma associação estabelecida entre as suas experiências e a impressão que é descrita. Tanto a marca na parede como o regador meio cheio ou a igreja envelhecida são objectos que estão à vista, facilmente discerníveis. A diferença mais importante parece ser então o que se faz com estes objectos, a que práticas é que podem vir a estar associados e o ganho semântico que daí se pode obter.

Na sua carta, Lord Chandos refere um ponto importante: “[e] pode também ser a imagem precisa de um objecto ausente que, por uma qualquer razão que me escapa, foi escolhido para ser inundado até ao bordo por aquela maré do sentimento do divino que o preenche num crescendo súbito e suave.”²³ Não só a estranheza perante o objecto decorre no momento da sua percepção, como também se pode revelar através da reflexão sobre um objecto ausente, ou melhor, através de uma descrição da ausência desse objecto. A narradora de Woolf associa as mais variadas hipóteses (uma mancha, um buraco, um prego ancestral que finalmente vê a luz do dia ou o prego que segurou em tempos o retrato em miniatura de uma rapariga) a uma marca que afinal é um caracol. Lord Chandos relembra os ratos que acabou de envenenar a lutarem por uma saída do inferno particular que para eles criou, ou imagina as sucessivas mortes e nascimentos que poderão ter decorrido na cama de um quarto modesto de um dos seus trabalhadores.

O leitor destas histórias percebe, de um modo mais ou menos eficaz, o que se está a passar, o tipo de actividades que são, embora possa não entender imediatamente o que as motiva ou a forma como se desenvolvem. Ao mesmo tempo, este é também o problema dos dois narradores: não conhecem, ou querem transmitir

²³ Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*, p. 23.

a ideia de não conhecer, a razão pela qual olham para coisas tão vulgares durante um tão longo período de tempo, e nunca dão respostas que possam elucidar esse comportamento. O facto de não saberem o motivo desta forma particular de atenção é repetidamente sublinhado. Daqui sobressai a ideia de prazer (associado a uma incerteza e inquietação intelectuais) que esta repetição lhes dá, bem como a promessa de que a insistência neste desconhecimento poderá, de algum modo, promover a singularidade das suas actividades privadas. Ao chamarem a atenção para o regador, para a igreja ou para a marca na parede, estes narradores mostram que têm acesso a uma profundidade de sentido nestes objectos, embora dificilmente exprimível, e a uma forma de conviver entre eles que mais ninguém poderá reclamar.

Descartes e a admiração

Em *As Paixões da Alma*²⁴, René Descartes apresenta a seguinte definição do conceito de admiração: “A admiração é uma súbita surpresa da alma, que a dispõe a considerar com atenção os objectos que lhe parecem raros e extraordinários.”²⁵ De acordo com o que já foi observado, os narradores de Hofmannsthal e de Woolf não se parecem enquadrar nesta definição de admiração. O que lhes ocupa os pensamentos são precisamente objectos familiares, que de súbito se tornam estranhos, e são apenas estes, sem qualquer raridade em si mesmos, que constituem a sua admiração. A actividade de os estranhar parece ter várias fases ou graus de intensidade. Ao definir

²⁴ René Descartes, *Discurso do Método/As Paixões da Alma* (trad. Newton de Macedo), Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1984.

²⁵ *Ibid.*, p. 103.

alguns dos perigos que estão associados à admiração, Descartes refere que é mais frequente admirarmo-nos demasiado com coisas que merecem pouca atenção do que o contrário. Aliás, a apetência para a admiração é por si associada a uma mente naturalmente curiosa, sendo a admiração a paixão primordial que define todas as outras e o início de qualquer interesse e descoberta intelectuais. No entanto, aponta algumas das desvantagens que uma tendência excessiva para a admiração pode revelar. No passo seguinte, podemos reconhecer o narrador Lord Chandos em vários aspectos:

E, ainda que esta paixão pareça diminuir com o uso, pois quanto mais se encontram coisas raras que se admiram mais nos acostumamos a deixar de as admirar e a pensar que as que se apresentarem depois são vulgares – todavia, quando é excessiva e obriga a atenção a fixar-se apenas sobre a primeira imagem dos objectos que se apresentam, sem adquirir deles outro conhecimento, acaba por se transformar num hábito, que dispõe a alma a deter-se igualmente sobre todos os outros objectos que lhe pareçam, por pouco que seja, novos. E é isso que faz persistir a doença dos que são cegamente curiosos, isto é, que procuram as raridades unicamente para as admirar, e não para as conhecer: porque se tornam a pouco e pouco tão embasbacados que coisas de importância nula não são menos capazes de os deter que outras cujo conhecimento é mais útil.²⁶

Esta passagem é interessante, no contexto que tem vindo a ser descrito, por vários motivos. Em primeiro lugar, não se poderá dizer que o espanto, nos casos de Hofmannsthal e Woolf, diminua com o uso ou com o hábito. Durante o momento em que estranham os objectos, parece ser a primeira vez que deparam com eles. São, no entanto, objectos quotidianos, com os quais conviveram anteriormente. Ao contrário

²⁶ *Ibid.*, pp. 107-108. [tradução alterada].

do que Descartes refere, quanto mais tempo estes narradores passam na convivência daquilo que descrevem, mais absorvidos vão ficando nas suas actividades de estranhar, e, portanto, graus mais profundos de espanto vão sendo envolvidos nesse processo. Digamos que a raridade do objecto é encontrada através de sucessivas e diferentes formas de lhe prestar atenção. Este encontra-se à vista, na totalidade dos seus aspectos. Ainda assim, há uma resistência, da parte de Woolf, em levantar-se e ir ver do que realmente se trata: “[p]osso levantar-me, mas se me levantasse e olhasse, aposto dez para um que não conseguiria dizer com segurança o que poderia ser; isto porque, quando uma coisa está feita, nunca ninguém sabe como é que aconteceu.”²⁷

Duas ideias surgem neste ponto: ver o que é não é o mesmo do que ver o que *significa*, e o que interessa neste caso é *como* é que determinada coisa aconteceu, como é que passou a significar algo. Por outro lado, olhar para determinada coisa ou para um dos seus aspectos poderá ser um acto, como acontece com Chandos e Woolf, não de atentar no objecto de uma outra maneira entre várias possíveis, mas o caso talvez mais interessante de ver o que não está presente no mesmo. As descrições de Lord Chandos e de Woolf constituem essa actividade. A relutância insistente de Woolf em levantar-se, ou a de Chandos em não passar uma segunda vez pelo local onde se encontra o regador que lhe provocou o impacto e a sensação de sublimidade, ou em demorar-se apenas em coisas triviais, aponta também para uma insistência em dar prosseguimento a uma actividade que já não se fundamenta numa possibilidade de conhecer a fundo o objecto que a motiva, de um modo claro, mas num entretenimento contínuo com os seus próprios métodos e resultados, cada vez mais afastados do aspecto total do que observa.

²⁷ Virginia Woolf, *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, p. 4.

Virginia Woolf sublinha ainda que, quando o objecto que se percepçiona está terminado, não há maneira de saber como é que ele *aconteceu*, isto é, como passou a ser aquilo que é. No entanto, aquilo que aqui significa ser resume-se a uma ou várias interpretações concedidas acerca do objecto em questão. Quando algo se apresenta no seu estado completo, seja uma obra de arte ou mesmo um ser-humano, não é possível abri-lo ao meio para ver “como é que aconteceu”. Se o fizéssemos, em vez de descobrirmos algo essencial no seu interior, ficaríamos com as partes do seu significado nas mãos. Podemos não saber como é que aquela coisa ou corpo ganhou a sua forma final, mas ao estranharmos progressivamente algumas das suas partes podemos ter uma ideia da constituição de um ou de mais percursos que foram tomados para atingir o seu aspecto final. Estas questões estão intimamente relacionadas com os modos de interpretar uma obra de arte e com uma insistência natural em estranhar aquilo que a integra. Por agora, gostaria de regressar ao texto de Descartes acima referido e concordar com o autor no sentido em que há uma tendência, poder-se-ia dizer que exagerada no caso de estranhar, para a atenção se concentrar somente na primeira imagem do objecto que é apresentado. Ainda assim, a primeira imagem neste contexto não significa a primeira vez que o objecto é percebido, mas sim a primeira imagem que é retida em cada percepção. Associo a importância desta primeira imagem a uma atitude ou inclinação convicta perante um determinado objecto, sendo que esta irá caracterizar e estabelecer os pressupostos de uma forma particular de prestar atenção.

O facto de esta atenção ser ou não excessiva, como Descartes sugere, depende unicamente da vontade do sujeito em apropriar-se mentalmente desse objecto, envolvendo-o numa rede de associações em que a memória e a imaginação

constituem mecanismos fundamentais. Mas este movimento de apropriação, ao contrário do que Descartes indica, não é uma forma de evitar ou de negligenciar o conhecimento acerca do objecto, mas uma vontade de o conhecer de diversas formas, em que circunstâncias, necessidades e justificações diferentes estarão envolvidas e se tornarão relevantes conforme o modo de interagirem entre si. Formas diferentes de prestar atenção estão em jogo quando, no conto de Hofmannsthal, Lord Chandos nega uma suposta moralidade na história de Crasso (neste caso, a astúcia de um homem tido como louco que vence a incredulidade inquisitiva de Domício), concedendo uma importância extrema e de certo modo incompreensível à imagem do orador com a sua moreia: “Ainda assim, do outro lado estaria sempre Crasso, com as suas lágrimas vertidas pela moreia morta.” Esta forma de prestar atenção não é ultrapassada pela simples resolução de se obter mais conhecimento acerca daquilo que se percebe. Chandos aparece aqui como o céptico que obtém todas as teorias explicativas que justificam a sua existência e que mesmo assim continua a mostrar apetência para se espantar com a simples observação do mundo. Nenhuma explicação ou teoria moral poderia acalmar a sua inquietação ao imaginar o orador comovido no seu amor pela moreia.

Poder-se-á, através das palavras de Descartes, lembrar a tendência importante (na mente empenhada em estranhar) para uma nivelção estabelecida entre todos os objectos da percepção, isto é: qualquer um destes objectos pode constituir um caso potencial de estranheza, dependendo da atitude de quem o interpreta. Por outro lado, Descartes apelida de doença a “curiosidade cega” daqueles que procuram algo raro com o único intuito de se espantarem na sua presença, sem o objectivo de obterem um conhecimento fundamentado. Vê o espanto como um passo

essencial no caminho para o conhecimento, mas considera-o nocivo enquanto motivação de uma actividade virada para si mesma. O tipo de conhecimento a que Descartes se refere relaciona-se com essências. Lord Chandos é seduzido pelos “objectos mudos” com que se depara e pela promessa veiculada na ideia de que pode haver uma outra linguagem em que o “interior” das coisas é dado a conhecer. A ilusão de Lord Chandos acerca de novas linguagens ainda por inventar coincide precisamente com a vontade de um conhecimento de essências. No entanto, Chandos e a narradora de Woolf (sendo esta talvez menos ingênua do que o primeiro) acabam por desclassificar o pouco consolo que tal conhecimento poderá trazer, ao investirem as suas capacidades perceptivas numa obstinação para se espantarem com a mera presença das coisas (como Woolf sugere no seu conto, “O espanto é que eu ainda esteja vestida, e que esteja neste momento sentada e rodeada de mobília sólida.” Porém, não me parece correcta a posição de Descartes no que diz respeito à afirmação de que, ao dispor de uma atitude excessivamente inclinada para o espanto, o sujeito acaba por negligenciar o que é realmente importante e valorizar o trivial. Surge aqui a pergunta óbvia: quem, se não aquele que percepção de um modo crítico, estará primeiramente autorizado a estabelecer uma hierarquia de importâncias neste contexto?

Ao estranhar algo, o sujeito está a definir as suas prioridades, isto é, aquilo que progressivamente procura conhecer e o que rejeita como desnecessário nessa actividade. Estas prioridades constituem simultaneamente a causa e o efeito de uma forma particular de prestar atenção: a necessidade de aprofundamento de uma determinada experiência que causa espanto irá justificar a ocorrência de uma próxima. Aprofundar a experiência significa aqui um enredamento do sujeito numa série de

associações da sua autoria com uma forte produtividade referencial que, embora sugestionada pelos aspectos concretos da realidade observada, irá constituir um esquema conceptual com um funcionamento independente desta. Ainda assim, o esquema conceptual e a realidade têm existências paralelas e coexistem no momento da percepção, provocando uma interacção contínua entre ambos, o que irá inflacionar a experiência de estranheza. Voltarei no segundo e terceiro capítulos a esta ideia de transferência, que enfraquece dualismos como exterior e interior, acção e contemplação ou mesmo escrita e leitura, e que é devidamente explicitada no ensaio de Paul de Man, “Reading (Proust)” e por Gérard Genette, na leitura que faz das interacções entre metáfora e metonímia em *À la Recherche du Temps Perdu*. Por agora acrescento que o método investido no esquema conceptual obtém a sua recompensa através do movimento de estranhar e encontra nesta a melhor justificação para prosseguir, construindo e explicando em simultâneo uma versão do objecto observado. Ainda em *As Paixões da Alma*, em forma de receita para o excesso de espanto, Descartes afirma: “[...] não há outro remédio para impedir a admiração excessiva senão o de adquirir o conhecimento de muitas coisas e de nos treinarmos na consideração de todas aquelas que podem parecer mais raras e estranhas.”²⁸ Portanto, segundo Descartes, é através das sucessivas tentativas de conhecer o que o rodeia que o sujeito se poderá precaver contra as várias surpresas que os objectos da sua atenção podem revelar. Conhecer bem o objecto é afastar qualquer impressão que possa revelar um lado estranho do mesmo e que, segundo Descartes, pode levar a que se atribua uma atenção especial motivada pela vontade de o conhecer, mas em alguns casos pelos piores motivos, isto é, quando o estatuto do objecto não merece essa

²⁸ René Descartes, *Discurso do Método/As Paixões da Alma*, p. 107 [tradução alterada].

atenção. Descartes parece sugerir que a atenção deve encontrar-se sempre dependente de uma justificação racional para o acto de conhecer. Na sua opinião, os efeitos do espanto justificam-se “por uma atenção e reflexão particulares, a que a vontade pode sempre obrigar o entendimento, quando julgamos que o mereça a coisa que se apresenta”.²⁹ De acordo com esta e outras ideias de Descartes, podemos aperfeiçoar e delimitar o escopo da atenção através de um progressivo conhecimento do mundo. Assim, com este aperfeiçoamento, não sendo aleatória nem incorrendo nunca em erro, a atenção passaria a estar apontada para um entendimento coerente e claro, lucrativo em termos de conhecimento, que apenas ocorre quando “vale a pena o esforço”. Nesta versão ideal da percepção não existe, portanto, desperdícios a um nível cognitivo.

A noção de desperdício parece estar, por diversas maneiras, intimamente ligada à ideia de estranhar um objecto. Não há desperdício no sentido em que não há apenas uma única maneira de olhar para um objecto, como por exemplo, uma obra literária, como também não há uma única essência nesta que tenha de ser descoberta para se entender o “verdadeiro” sentido daquilo que a constitui, como se se tratasse de um enigma que deve ser resolvido através uma única fórmula ou chave. No entanto, a noção de desperdício pode surgir no pensamento de um indivíduo comprometido com o seu movimento de estranhar. No caso do crítico literário, poderá ser um desperdício dedicar muito tempo a obras e autores que não o ajudem a perceber melhor como se constituiu o objecto da sua estranheza, isto é, quais foram as contingências internas que operaram neste e através das quais atingiu *aquele* aspecto. A actividade do crítico tem prioridades e necessidades próprias. Neste sentido, o

²⁹ *Ibid.*, p.107.

crítico literário é alguém que, tal como os narradores de Hofmannsthal e de Woolf, passa um longo período de tempo a prestar atenção àquilo que para outras pessoas parece trivial ou, como Descartes sugere na citação anterior, “não valer a pena o esforço”. O crítico é aquele que, de certa maneira, consegue ver num objecto o que outros, que não pratiquem as especificidades da sua actividade, não conseguem ver.

Matthew Arnold e o movimento livre da mente

Tal como nos casos dos narradores referidos, muitas vezes os críticos, para além de em certos períodos sentirem a necessidade de se interrogarem sobre a razão ou a maneira de praticarem a sua actividade, dão a entender que o fazem precisamente pelo prazer que retiram de estranhar aspectos que parecem óbvios para a maioria e de descobrir outros que não estão presentes, especialmente quando estes últimos são bem-sucedidos nas suas descrições e passam a ser considerados como *necessários* para entender o objecto. Esse prazer pode assumir diversas formas. Matthew Arnold, em *The Function of Criticism at the Present Time*, define-o com a expressão “movimento livre da mente” (“free play of the mind”³⁰). Arnold apresenta esta ideia como algo muito distante daquilo que é a crítica inglesa da sua época, uma crítica que assume propósitos e motivações exteriores aos objectos da sua atenção, com fins práticos delimitados por necessidades também elas práticas, não sendo assim o fruto de uma vontade de se aproximar ao melhor que é conhecido e pensado no mundo, “independentemente de costumes, políticas e de tudo o que pertence a essas

³⁰ Matthew Arnold, *The function of criticism at the present time*, by Matthew Arnold (reprinted from “Essays in criticism”) and *An essay on style*, by Walter Pater (reprinted from “Appreciations”), New York: Macmillan and company, 1895, p.39.

categorias”³¹. Esta descompressão da mente e o consecutivo alargamento do escopo de temas e motivações para servir a capacidade de raciocinar é importante para entender o processo de estranhar, isto é, para contextualizar os movimentos de uma atenção que se demora por objectos cuja convivência não é, muitas vezes, uma garantia tácita de conhecimento, muito menos de conhecimento relevante e produtivo, no entendimento de Descartes. A noção de movimento livre da mente é, segundo Arnold, “um prazer em si mesmo, constituindo-se como um objecto do desejo e um catalisador essencial de elementos sem os quais o espírito de uma nação, quaisquer que sejam as recompensas que esta possa ter para os mesmos, acabará, a longo prazo, por morrer de inanição.”³². A seguinte passagem do texto de Arnold revela-se significativa para aprofundar os momentos de percepção dos narradores de Hofmannsthal e de Woolf, cujo fundamento Descartes indirectamente desaprova:

É notável que a palavra curiosidade, que noutras línguas é usada com um sentido favorável, ao significar, enquanto qualidade louvável da natureza do homem, simplesmente um afecto desinteressado perante o movimento livre da mente acerca de todos os assuntos, por si mesmos, — é notável, digo, que esta palavra não tenha na nossa língua qualquer sentido desse género, nenhum sentido a não ser um sentido desfavorável e depreciativo.³³

Ao referir-se nestes termos à prática da crítica e aos fundamentos em que esta se baseia, Arnold associa a curiosidade, não, como Descartes parece fazer, a uma capacidade de carácter instrumental para atingir um conhecimento indisputável da essência das coisas, mas à própria constituição da actividade da mente,

³¹ *Ibid.*, p. 35.

³² *Ibid.*, 34.

³³ *Ibid.*, p. 35.

caracterizando-se esta como sendo desinteressada, no sentido de não procurar outro objectivo que não seja o seu próprio prazer em alternar o foco de atenção por todos os assuntos que promovam o comprazimento. A regra que o crítico deve respeitar na sua actividade parece ser apenas uma: “[...] desinteresse [*disinterestedness*]. E como deve a crítica mostrar desinteresse? Deve fazê-lo mantendo distância perante aquilo a que se chama ‘a perspectiva prática das coisas;’ seguindo de modo resolutivo a lei da sua própria natureza, que deverá ser um movimento livre da mente sobre todos os assuntos em que incide.”³⁴. Duas ideias veiculadas na carta de Lord Chandos são reconhecíveis neste excerto: primeiro, a de que Chandos também se distancia de uma visão prática das coisas que o rodeiam. Não consegue participar em conversas, mesmo as que lhe parecem ser mais familiares, ou usar palavras para expressar ideias simples. Em segundo lugar, a ideia de que, desde a alteração do seu comportamento, Chandos passou a seguir também uma espécie de lei não estipulada que consiste em dedicar a atenção aos aspectos da realidade mais imediata independentemente do seu grau de importância: “Essas criaturas mudas e por vezes inanimadas surgem diante de mim numa tal plenitude e tão cheias de amor, que o meu olhar encantado não encontra à sua volta num só lugar sem vida. Parece-me que tudo, tudo o que existe, tudo aquilo de que me lembro, tudo o que passa pelos meus pensamentos confusos, tem a sua realidade própria.”³⁵. Os objectos que Chandos descreve na sua carta carregam uma intensidade de significado que (embora fazendo-o) diz não ser capaz de expressar, mas que ainda assim impõem a sua presença como algo de sublime. Tal como o crítico ideal de Arnold, o seu olhar é desinteressado, no sentido em que não procura propositadamente aquilo que o prende, nem segue uma hierarquia de

³⁴ *Ibid.*, p.38-39.

³⁵ Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*, pp. 26-27.

interesses. A felicidade que contamina as suas impressões não é, ainda assim, provocada de um modo deliberado por uma mente que se entretém a si mesma enquanto sonda os vários assuntos que lhe interessam, e muito menos estes assuntos correspondem àquilo que de melhor se pensa e faz no mundo. Matthew Arnold considerava que o fim último do crítico seria “ver o objecto como este realmente é em si mesmo [“to see the object as in itself it really is.”]³⁶ Se Chandos fosse um crítico literário, por exemplo, e embora pudesse corresponder positivamente ao critério de mente criativa e descomprometida que Arnold refere, nunca poderia reconhecer-se como tal porque seria incapaz de dizer, no meio das suas impressões, intensas e sublimes como as descreve, como e quando apareceria o objecto “como ele realmente é”. Para Arnold, ver como o objecto é significa conseguir, enquanto crítico, identificar e apontar para particularidades desse objecto que outras pessoas sem as qualificações do crítico não seriam capazes de notar, particularidades essas que, mesmo estando presentes e sendo verificáveis, não são facilmente discerníveis. Conseguir ver o objecto como ele é significa também estar consciente de todos os seus aspectos, ter uma ideia da unidade do seu sentido, que o irá identificar como um dos que pertencem ou não à categoria do melhor que é pensado no mundo. Tomando como exemplo as atmosferas de conhecimento que dominavam a cultura grega de Píndaro e de Sófocles ou a Inglaterra de Shakespeare, Arnold define uma sociedade permeada pela inteligência e pelo pensamento, mais propícia ao aparecimento de poetas exímios, onde o exercício crítico tem uma melhor justificação e as condições mais propícias para se desenvolver. Este ideal de sociedade, que depende da acuidade do pensamento em todas as suas práticas, reside num espaço e tempo precisos, o que faz

³⁶ Matthew Arnold, *The function of criticism at the present time*, p.3.

com que a constituição de um bom crítico, para Arnold, dependa, em grande parte, do momento em que se insere, da atmosfera benéfica que poderá influenciar a sua actividade. Este momento ganha uma importância fundamental, até para a ocorrência da estranheza (embora em condições diferentes das que Arnold propõe), mas é sobretudo no empenho do crítico em assumir uma posição distanciadora face ao mundo que o rodeia que encontro um ponto de contacto com a posição dos narradores de Hofmannsthal e de Woolf. Há um lado temporário de forte desinteresse e de despreocupação perante outros assuntos que não digam respeito à sua forma particular de prestar atenção ao objecto, bem como uma rejeição daquilo que Arnold descreve como “questões com consequências e usos práticos”³⁷. A semelhança reside numa obstinação em persistir numa actividade que subsiste unicamente através de um prazer desinteressado, sem aparente razão, já que, como Arnold refere, há um abandono sereno e consciente da vida prática, vida em que se pode presumir que não estejam incluídos, pelo menos no momento de percepção do crítico, outros aspectos do que melhor se pensa no mundo. Chandos e Woolf não estão a trocar a vida prática por uma esfera privada em que podem deliberar livremente sobre novas ideias e verdades, ao contrário do que Arnold indica acerca do seu crítico ideal. Até porque, apesar de o seu trabalho “lento e obscuro”³⁸ continuar a ser negligenciado por ser desenvolvido num círculo pequeno e de pouca influência na sociedade, o crítico de Arnold tem uma função, nomeadamente a de apontar para o que os outros não conseguem discernir:

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁸ *Ibid.*, p. 52.

No entanto, não é fácil orientar o homem prático, — a não ser que seja assegurado das nossas intenções práticas, não haverá a hipótese de o orientar, — com o intuito de ele ver que uma coisa que desde sempre se habituou a olhar de um lado apenas, que muito estima, e que, perspectivada desse lado de sobremaneira merece, talvez, todo o apreço e admiração que ele lhe concede, — que esta coisa, perspectivada de um outro lado, poderá parecer muito menos benéfica e bela, e ainda assim conservar em si todos os seus apelos ao nosso compromisso prático.³⁹

Neste passo de Arnold está presente a noção de um objecto que apresenta todas as suas características em simultâneo, mas que a percepção do homem prático apenas consegue discernir em fragmentos. A função do crítico é então mostrar-lhe outras possibilidades de sentido, outros ângulos através dos quais pode retirar os benefícios de uma interpretação. O crítico que assim aponta ostensivamente para um objecto detém a capacidade de saber extrair do mesmo as suas particularidades, antes como que escondidas, e de as exhibir perante os olhares menos atentos. Neste caso, é capaz de apontar para o que já estava presente no objecto, e a novidade depende apenas do modo como posiciona a sua atenção perante o que é visível a todos, mas manifesto apenas para alguns. Neste contexto, Chandos e Woolf fazem algo diferente da actividade deste crítico: apontam (ou chamam a atenção) para objectos, mas não com o objectivo de revelar o que está escondido ou destacar o que é menos perceptível. Ambos apontam para os objectos, mas falam de assuntos e desenvolvem ideias que não são discerníveis nos mesmos, nem com eles apresentam qualquer relação aparente. Uma das consequências da ideia de Arnold acerca do crítico enquanto eterno aprendiz e propagador dos valores presentes nas obras de arte é novamente a noção de uma essência escondida, cuja extracção é a finalidade última

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

do crítico. Northrop Frye, em *Anatomy of Criticism*, refere-se a esta prática de um modo negativo e que deve ser considerado para a discussão que se tem vindo a desenvolver:

A absurda fórmula quântica da crítica, a asserção de que o crítico se deve confinar a “extrair” de um poema exactamente aquilo que vagamente se assumiu que o poeta terá “colocado” no poema de um modo consciente, é uma das muitas e desmazeladas iliteracias que a ausência de uma crítica sistemática permitiu que alastrasse. Esta teoria quântica é a forma literária daquilo que pode ser designado como a falácia da teleologia prematura. Corresponde, nas ciências naturais, à asserção de que um fenómeno é como é porque a Providência, na sua inescrutável sabedoria, o fez assim. Isto é, considera-se que o crítico não tem à sua disposição uma estrutura conceptual: a sua tarefa é simplesmente apropriar-se de um poema no qual o poeta terá enxertado de um modo diligente um número específico de coisas belas ou determinados efeitos de estilo e complacentemente extraí-los um por um, como o seu protótipo Little Jack Horner.⁴⁰

Parece-me que Lord Chandos e a narradora de Woolf praticam o que Matthew Arnold concebe como o movimento livre da mente, precisamente nos seus modos de estranhar os objectos mais triviais. Ainda assim, a insistência de Arnold numa espécie de cosmopolitismo do saber e numa grande confederação intelectual e espiritual que siga o mesmo propósito estabelecido para a crítica desvia-se da ideia de estranheza que tem vindo a ser caracterizada, na medida em que a tendência deste argumento é para a generalização de uma prática, o que faz com que se perca o seu carácter excepcional. Por sua vez, o movimento de estranhar algo, considerando-a aqui como princípio benéfico de incerteza intelectual e da crítica, indica antes uma tendência para a especialização e para a concentração progressiva dos seus métodos e resultados.

⁴⁰ Northrop Frye, *Anatomy of criticism: four essays*, Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1973, p. 17-18.

Para Arnold, o crítico deve estar atento a tudo, não da forma como Chandos parece estar (isto é, sem estabelecer uma hierarquia de importâncias sobre o que o rodeia e sem uma noção de responsabilidade que a acompanhe), mas de um modo que procura seleccionar criteriosamente e aumentar o grande corpo de saber universal. A ideia de perfeição não se parece coadunar com o espírito e mente livres e descomprometidos que Matthew Arnold deixa transparecer com a noção de movimento livre da mente. Ainda assim, o sentido proposto pela sua frase “Existe tanto a convidar-nos!”⁴¹ tratando-se de uma espécie de convite da parte dos objectos percebidos para se darem a conhecer, é também encontrado nos objectos do texto de Hofmannsthal e volta a sublinhar a premissa de Lord Chandos: “uma língua na qual as coisas mudas me falam”⁴². A ideia que daqui se pode retirar é que o movimento livre da mente funciona então como um modo de captar a linguagem escondida destes objectos mudos, que se dirigem ao crítico porque apenas este revela ter em sua posse o aparato intelectual e espiritual necessário para os compreender. O que interessa reter aqui, parece-me, é a percepção do sujeito que se dilata o suficiente para não rejeitar aspectos da realidade que, através do hábito e da convivência, possam estar menos sujeitos a uma abordagem diferenciada.

Walter Pater e a marca de uma impressão

Esta disponibilidade para o sujeito se espantar, que identifico como própria da sensação de estranheza, está presente de um modo mais vincado em alguns passos de

⁴¹ Matthew Arnold, *The function of criticism at the present time*, p.84.

⁴² Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*, p. 32.

*Studies in the History of the Renaissance*⁴³, de Walter Pater, mais concretamente no destaque conferido à marca de uma impressão provocada na mente por um determinado objecto.

No seguimento de uma leitura do poema de Joachim du Bellay, “D'un vanneur de blé aux vents”, Walter Pater tece um conjunto de considerações que enaltecem o tratamento delicado que o poeta faz do seu tema, por sua vez consistindo numa aproximação a aspectos triviais do quotidiano, neste caso campestre. A forma do poema é, segundo o autor, responsável pela eficácia e destreza semântica do poema. A descrição que Pater faz dos seus efeitos é a seguinte: “Uma súbita iluminação transfigura qualquer coisa trivial, um cata-vento, um moinho, um mangual, o pó à porta do celeiro. Um momento, — e a coisa terá desaparecido, isto porque era puro efeito [*pure effect*]; mas deixa um certo deleite, o desejo de que o inesperado volte a acontecer.”⁴⁴ Em primeiro lugar, estes aspectos triviais são semelhantes aos que Hofmannsthal refere no seu texto: são objectos que, por estarem sob a influência de um escrutínio intenso através da leitura, são dissociados das suas respectivas funções. A forma atribui a um determinado objecto contornos de beleza que são específicos de um único e irrepetível momento da percepção, e que o poeta neste caso consegue transmitir através do estilo. Já se referiu anteriormente que a estranheza nunca poderá estar associada exclusivamente às propriedades dos objectos ou a um determinado estilo que lhes confere um aspecto distinto. Parte do efeito de estranheza depende do facto de ser inesperado e de acontecer como resultado de uma tensão entre o familiar e o desconhecido, isto é, de ser o resultado de uma revisitação de um objecto através de uma nova forma de lhe prestar atenção. A “súbita

⁴³ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 116.

iluminação” que transfigura o objecto trivial é importante no sentido em que coloca em relevo a ideia de que podemos ter várias sensações provenientes da presença do mesmo objecto, dependendo dos efeitos exteriores que o influenciam, mas sobretudo, e de acordo com Pater, pela ênfase dada ao modo como nos aproximamos da impressão que nos causa. O que me parece importante não é tanto a maneira como se transforma uma coisa vulgar (por exemplo, através de um estilo, como no poema de du Bellay), mas a própria ideia de que essa coisa pode assumir aspectos diferentes quando tocada por uma percepção, como se nos apresentasse de cada vez um determinado rosto, mais ou menos gentil, irónico ou compreensivo, ou que inspira ou não confiança. Enquanto os interpretamos, podemos assumir certo tipo de inclinações perante estes objectos, exactamente como se lidássemos com pessoas. Por sua vez, nos sucessivos actos interpretativos, os objectos podem mostrar novos aspectos, correspondendo assim à forma como são tratados, apresentando padrões de sentido diferentes de cada vez que o intérprete procura organizá-los com propósitos específicos.

Ao referir-se ao tratamento delicado que o estilo confere ao assunto do poema, Pater sublinha: “A sua doçura não deve de todo ser extraída através de um esmagamento, como se esmagam ervas selvagens para obter o seu aroma.”⁴⁵ Poder-se-á dizer que este acto de esmagar coisas que são comuns decorre de uma função do hábito, e que o próprio acto significa, de cada vez, um reconhecimento implícito da vulgaridade do objecto. Formas diferentes de prestar atenção a objectos familiares, de não os “esmagar” com a força do hábito, poderão enaltecer características suas que antes eram desconhecidas: a “doçura” que é encontrada no tratamento que o poeta

⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

confere ao seu objecto resulta de uma forma distinta de lhe prestar atenção e que obtém, não o aroma *habitual* através do acto de esmagar, mas um aroma em que os méritos das propriedades coexistem com a forma como são procuradas. Assim, o modo como se trata o trivial não constitui uma actividade de extrair propriedades que estavam escondidas e que, agora intactas e à vista, o tornam extraordinário. É o próprio tratamento que progressivamente irá identificar e acomodar novos aspectos do objecto.

Walter Pater parece atribuir continuidade e expansão ao movimento livre da mente enfatizada por Matthew Arnold. No prefácio de *Studies in the History of the Renaissance*, são avançadas algumas questões de importância crucial para entender a natureza da estranheza, que tem necessariamente o seu fundamento enraizado, não tanto no objecto da percepção, mas no efeito que este provoca: “O que significa esta canção ou esta pintura, esta personalidade cativante, apresentada em vida ou num livro, para mim? Que efeito produz realmente em mim? [...] De que modo é a minha natureza alterada com a sua presença e sob a sua influência?”⁴⁶ (viii).” Transparece, nestas questões e noutras que Pater refere, a criação de uma relação privilegiada entre o objecto e o sujeito, no sentido em que a marca deixada pela impressão passa a constituir uma parte decisiva do significado do objecto. (Regressarei em diferentes momentos desta tese ao aspecto concreto desta marca, referido por Stanley Cavell no seu ensaio “Music Discomposed”⁴⁷.) A ideia de decompor uma impressão individual (ver onde se encontra essa marca) pode indicar um percurso que termina na noção (errónea) de uma mente privada que produz impressões inexprimíveis. Este é um dos

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁷ Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? [Updated Edition]*, Cambridge: Cambridge UP, 2002., pp. 180-212.

sintomas que transparecem no texto de Hofmannsthal. O encantamento de que Lord Chandos fala, ao referir-se a uma forma não mediada de os objectos exercerem influência sobre as sensações, termina subitamente, e depois desta experiência, é um vazio cognitivo que predomina, e não lhe é possível expressar a harmonia que o parece contagiar, bem como a tudo o que o rodeia. Não sabe dizer como é que despontou em si uma determinada impressão, ou como é que se tornou perceptível, e tentar precisá-la através de uma descrição seria como descrever “os movimentos internos das minhas vísceras [ou] os congestionamentos do meu sangue.”⁴⁸ Na conclusão de *Studies in the History of the Renaissance*, Pater refere-se ao mesmo tipo de experiência em termos semelhantes, quando sublinha a importância do momento da experiência, cuja intensidade tem um carácter impositivo sobre a percepção. Se Hofmannsthal designa esta experiência como um “estranho encantamento”, Pater descreve-a como um “truque de magia”.

É curioso que Lord Chandos utilize como símile para a descrição do que sente os movimentos internos do seu corpo. Indica precisamente uma vontade de apontar para o que não está à vista no corpo, e essa analogia repete o dualismo composto por interior e exterior que se dissemina por todo o conto. Na conclusão da sua obra, Pater indica um estado avançado da introspecção em que o acto de contemplar a impressão decorre na “estreita câmara da mente individual”⁴⁹, um espaço em que cada impressão é uma impressão “do indivíduo no seu isolamento, cada mente guardando como prisioneiro solitário o seu mundo de sonho.”⁵⁰ Este mundo de sonho assume contornos algo perniciosos e pode resvalar para o solipsismo, ideia que deve ser

⁴⁸ Hugo von Hofmannsthal, *A Carta de Lord Chandos*, p. 27.

⁴⁹ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, p. 153.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 153.

contrariada na discussão da estranheza e dos seus efeitos, embora possa surgir com frequência quando se propõem questões como ver num objecto o que mais ninguém vê. Como se irá notar posteriormente, esta e outras questões estão relacionadas com a prática de interpretar e com uma constante necessidade de comparar e de reajustar meios e fins, em que se estabelece uma reciprocidade entre diferentes esquemas de produção de sentido que parece afastar a ideia de uma privacidade de natureza inexprimível.

O movimento de estranhar um objecto, dando-o a ver de uma maneira menos familiar, no contexto da análise de obras de arte descrito por Pater, parece envolver um grau de responsabilidade que não se deve ignorar. Essa responsabilidade resume-se a uma tentativa de ver a impressão como ela é e de, a partir dela, circunscrever as propriedades que as várias formas de beleza assumem. O movimento livre da mente, como sugere Arnold, e o recolhimento desta em si mesma para se contemplar nesse movimento, indicado por Walter Pater, constituem diferentes maneiras de prestar atenção aos mesmos objectos. A noção de desinteresse na contemplação dos objectos, avançada por Arnold, continua a ser uma parte fundamental da ideia de estranhar algo: o desinteresse indica um distanciamento de tudo o que se localiza fora do escopo delimitado pela actividade praticada, bem como um comprazimento com os métodos e resultados da mesma, que para o praticante assumem um poder legislador sobre outras actividades. Quem, como os narradores de Hofmannsthal e Woolf, se empenha no movimento de estranhar o que o rodeia, parece afastar-se, ainda que temporariamente, mas de uma forma categórica, de todas as outras formas de olhar e de conhecer. A estranheza ganha uma posição de autoridade na mente de quem dela se ocupa. É intrigante a ideia de se ser, como Arnold refere, intelectual e

espiritualmente desinteressado e ao mesmo tempo usar o movimento livre da mente para apurar formas de conhecimento que comprometem quem observa através de escolhas, gostos e hábitos. A contemplação de objectos artísticos ajuda-nos a perceber como é que as actividades de olhar, de ler e experienciar aspectos de um modo diferente, isto é, de os estranhar, podem envolver uma importante noção de responsabilidade.

Estranhar algo de um modo intelectualmente descomprometido e ao mesmo tempo fazê-lo com um sentido de responsabilidade parece ser contraditório. Em princípio, estranhar seria um modo de contrariar a forma como habitualmente se vê, isto é, um elemento desestabilizador ancorado nas idiossincrasias do olhar e das associações de cada observador. Se a estranheza se resumisse a impressões únicas e irrepetíveis e à ideia de uma mente privada, as definições de feitiço (Hofmannsthal) e de truque de magia (Pater), ser-lhe-iam aplicáveis, já que ambas sugerem experiências de contornos ocultos e impossíveis de conhecer com propriedade. No entanto, tal não se confirma: os leitores da carta de Chandos, do conto de Woolf e da descrição pateriana do poema de du Bellay entendem, com maior ou menor familiaridade com os termos usados, a sensação de estranheza que está implícita nos três casos: trata-se de leituras novas de uma realidade familiar, que surpreendem pelos seus resultados muitas vezes inesperados. Estranhar algo obtém o estatuto de actividade precisamente por ter modos de funcionamento, justificações e necessidades próprias, não sendo um momento especial da percepção que é ultrapassado por uma convivência mais próxima com o objecto. Esta é a forma (diferente da estranheza) como lidamos com um objecto novo ou com o qual estamos pouco familiarizados, e em que Descartes identifica as ocorrências do espanto.

O tipo de novidade que resulta do acto de estranhar corresponde a um acto criativo. Embora haja também resultados imprevisíveis a partir deste acto, estes resultam, não de um efeito de novidade, mas de um progressivo aprofundamento das particularidades do objecto e de uma convivência cada vez mais intensa com ele. Ao contrário da novidade, que aparece inesperadamente e muitas vezes é fruto de um mal-entendido ou de um desconhecimento do contexto em que surge, a estranheza nunca é “resolvida” como o são certos acontecimentos ou objectos que *ainda* não se compreendem. Do mesmo modo não se poderá dizer que uma obra de arte possa ser resolvida pelo espectador, embora se opere nele algo de parecido com uma resolução, que é mais como um encaixar da peça final no seu entendimento (temporário), mas não o da peça final do *puzzle* que por vezes se supõe erradamente ser o da obra de arte. A estranheza acrescenta ao objecto uma vida cujo sentido é, porém, justificado de um modo independente deste. Estas duas existências, embora paralelas, e muitas vezes interferindo entre si, justificam-se por si mesmas.

Northrop Frye e a autonomia da crítica

Algo de muito parecido com esta forma de separação entre duas existências relacionadas, em que uma nasce da outra, embora ambas mantenham a sua independência e os seus modos de se desenvolver, é sublinhada por Northrop Frye quando se refere à crítica como uma “estrutura do pensamento e do conhecimento que existe por direito próprio, com alguma margem de autonomia perante a arte com

a qual lida.”⁵¹ Isto faz com que, por exemplo, a obra de arte resista a qualquer número de interpretações e continue a legitimar-se pela simples presença da totalidade dos seus aspectos. Se o seu valor dependesse apenas da novidade que constitui, seria invalidada pela primeira pessoa que apresentasse uma espécie de solução para a sua existência. A estranheza pode ser domesticada ou mesmo esquecida, mas talvez não se possa dizer que deixa de haver espaço para qualquer manifestação da sua natureza ao conhecer-se todas as propriedades de um objecto e correspondentes ligações. Por outro lado, aproximar a estranheza de fenómenos insondáveis seria desvalorizar a importante noção de agência associada ao observador. A ideia de responsabilidade parece-me assim acertada para enquadrar o movimento de estranhar algo, embora pareça difícil perceber como, porque é precisamente o afastamento de todas as noções de responsabilidade que parece estar em jogo através de um movimento livre da mente que é motivada apenas pelo reconhecimento do prazer que obtém de si mesma.

O desinteresse investido nessa actividade implica uma recusa em procurar encerrar um objecto num único sentido ou interpretação. A concepção de cultura de Arnold indica uma rejeição de qualquer limite imposto à procura do conhecimento, seja em termos metodológicos, temáticos ou assentes em preconceitos de outras ordens. Northrop Frye, ao dizer que “o crítico deve poder construir e habitar um universo conceptual da sua autoria”⁵², está a conferir uma autoridade ao crítico para fazer e desfazer à sua vontade as diferentes práticas que o rodeiam, com o intuito de servir a sua prática. Em vez de recair no solipsismo e na ideia errónea de uma mente privada inexprimível, podemos retirar desta actividade a ideia de que o crítico se serve

⁵¹ Northrop Frye, *Anatomy of criticism: four essays*, p. 5.

⁵² *Ibid.*, p. 12.

(e necessita forçosamente) dos materiais que o rodeiam (em que está desde sempre envolvido) para recriar um mundo conceptual da sua autoria, em que muitos outros que lhe estão indirectamente relacionados também estão envolvidos.

Oscar Wilde e o crítico ideal

Oscar Wilde, em “O Crítico como Artista”⁵³, acentua a importância de “não fazer nada”, no sentido de não encerrar o significado de um objecto artístico através de uma tentativa de conhecer a “verdadeira” intenção do seu autor. Wilde extrema a ideia do movimento livre da mente, enquanto meio disponível para estranhar tudo o que percebe para que essa actividade nunca estagne numa única ideia de verdade. É em Wilde que a noção de apontar para um objecto e ver aspectos que não estão presentes no mesmo ganha robustez, com o mérito de se elevar a crítica ao estatuto de obra de arte. O crítico, para si, é aquele que vê na obra de arte uma sugestão para exercer o seu trabalho criativo, com padrões, métodos e formas de significação reais e controlados. No seu entender, a crítica mais valiosa “[cobre] de maravilha qualquer aspecto que o artista possa ter deixado vazio, ou possa não ter percebido, ou possa ter percebido incompletamente.”⁵⁴ Assume-se, neste caso, que o espanto é o elemento capaz de desestabilizar qualquer possibilidade de organização interior do objecto, de provocar um atrito entre as partes que indicam possibilidades de sentido. O espanto, que, como já foi antes referido, é o primeiro passo para estranhar algo (embora não no sentido estrito que se refere a estranhar o que é novidade, e que Descartes lhe atribui)

⁵³ Oscar Wilde, *Intenções: quatro ensaios sobre estética* (trad. António M. Feijó), Lisboa: Edições Cotovia, 1992., pp. 79-171.

⁵⁴ Oscar Wilde, *Intenções: quatro ensaios sobre estética*, p. 118.

constitui a autoridade necessária para o sujeito apontar para o que não está presente no objecto. O observador *preenche* com o espanto alguma coisa no objecto, delimita uma parte do mesmo como sendo sua, até o seu devaneio se tornar numa crença convicta de sentido, e a partir deste momento é da sua responsabilidade toda a criação que possa daí resultar. A marca da individualidade vincada no acto crítico é, segundo Wilde, essencial para se reconhecer também a individualidade do objecto observado. Ao intensificar o seu individualismo, isto é, ao traçar os limites da sua criatividade e da sua imaginação, o sujeito que estranha está a fazer também um reconhecimento simultâneo das diferenças que o separam do objecto. Certas particularidades deste objecto, bem como as suas relações de significado, ficam circunscritas e mais nítidas em detrimento de outras, através do modo particular que o observador tem de lhe prestar atenção. Esta cegueira particular do observador, assente na obstinação em não ver o objecto na totalidade dos seus aspectos, ou mesmo em ver o que não está presente no mesmo, torna-o responsável por desencadear consequências a nível perceptivo que não foram pensadas ou sequer imaginadas no contexto da sua elaboração. Oscar Wilde insiste na vantagem que a música dispõe sobre a literatura na expansão da criatividade. Durante a execução de uma peça musical, o intérprete encontra-se necessariamente numa posição de cegueira, tendo em conta que não pode apontar ostensivamente para aspectos materiais da música propriamente dita. Esta prevalência da música, nos pressupostos de Wilde, sublinha o movimento livre da mente para estranhar o que lhe é, à partida, familiar (a produção de sons, a música, especialmente a que é por várias vezes repetida) e para apontar o que não está presente como consequência dessa estranheza.

O fascínio de Wilde pelo modo contemplativo do observador e pelo seu afastamento de fins práticos e de toda a acção repete as posições dos narradores de Hofmannsthal e de Woolf, mas acrescenta uma legitimação dos seus comportamentos e a ideia de que as suas actividades de estranhar não resultam de caprichos, mas são efectivamente necessárias. Por outro lado, a ideia de o observador não assumir posições que comprometam a sua liberdade de escolha, e de não assumir uma posição definitiva acerca de nada que possa ser alvo de uma interpretação, assume traços de uma despersonalização que aparentemente poderá invalidar o propósito de preencher uma obra de arte com aspectos da individualidade do observador. No entanto, esta despersonalização é enganadora. Poder-se-ia dizer que indica antes uma dispersão da intimidade do observador pelos objectos da sua convivência mais próxima. Através da máscara que esta dispersão sugere, Wilde indica a possibilidade de o seu crítico estar constantemente a apontar para si mesmo, a evidenciar as suas particularidades, mesmo quando se refere a outras coisas que não ele mesmo.

William Wordsworth e os epitáfios

Este modo de expressão individual está presente de um modo indirecto em *Essays upon Epitaphs*⁵⁵, de William Wordsworth. O autor define uma ideia de epitáfio enquanto um trecho de escrita idealizado e estilizado que parece apontar para vários arquétipos de pessoas, também elas com qualidades idealizadas, mas não para a pessoa em concreto a que pretende referir-se. Em “Autobiography As De-Facement”⁵⁶,

⁵⁵ William Wordsworth, *Wordsworth's literary criticism* (W. J. B. Owen, ed.), London; Boston: Routledge & K. Paul, 1974.

⁵⁶ Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984.

Paul de Man irá apresentar um modo menos habitual de considerar a questão da autobiografia, nomeadamente como um acto de constante reescrita de um projecto de vida:

Assumimos que a vida *produz* a autobiografia, tal como um acto produz as suas consequências. No entanto, não poderemos sugerir, com igual justiça, que o projecto autobiográfico pode por si mesmo produzir e determinar uma vida, e que o que quer que seja que o autor *faça* é de facto sustentado pelas exigências técnicas do auto-retrato [*self-portraiture*] e assim determinado, em todos os seus aspectos, pelos recursos do seu meio [*medium*]? E, considerando que a mimese aqui tida como operativa é um modo figurativo entre outros, será o referente a determinar a figura ou o inverso? Isto é, não será a ilusão da referência uma correlação da estrutura da figura, o que significa não se tratar de todo já de um referente, mas de algo mais parecido com uma ficção que por sua vez obtém um certo nível de produtividade referencial?⁵⁷

Estas observações serão úteis para compreender os ensaios de Wordsworth sobre epitáfios enquanto modos de estranhar diferentes dos que até agora têm vindo a ser considerados. Nesta nova forma de estranhar, o sujeito assume uma forma de prestar atenção a si mesmo e de se reconhecer por intermédio de uma outra pessoa ou objecto, forma que me parece estar associada ao modo como Wilde idealiza o seu crítico como artista, isto é, enquanto sujeito que está constantemente a apontar para si mesmo ao ver nos objectos que percepção elementos que não estão presentes. Do mesmo modo que o assunto de Wilde assenta em grande medida na ideia de que uma individualidade que se expressa melhor e de um modo mais autobiográfico através do uso de máscaras (conceptuais, descritivas, imaginativas),

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

Paul de Man, no seu ensaio, recorre ao mesmo uso para ilustrar a sua ideia de autobiografia, nomeadamente através da atribuição e da escolha de máscaras e da modificação de rostos (de aspectos, de formas de vida portanto) através da constante reelaboração de um projecto de vida de acordo com necessidades e contingências específicas do seu autor. São estas que criam a garantia de uma estabilidade referencial, ainda que provisória, no processo de engendrar uma vida.

As instruções que Wordsworth indica como apropriadas para a escrita de epitáfios confirmam a ideia de que, longe de querer recordar literalmente a pessoa em questão através de um equilíbrio harmonioso entre qualidades e defeitos, o escritor deve utilizar as figuras de estilo e as imagens que lhe aprouver para escapar precisamente a uma descrição não idealizada das ocorrências que envolvem a pessoa em questão. Na ocasião de se conseguir provar a admiração e o amor pelo falecido, não será nem a descrição das suas características “como elas são”, nem um modo ostensivo de mostrar aspectos com refentes na realidade, que serão usados para a homenagem. Outro tipo de verdade, mais essencial, parece ser necessário para Wordsworth na tarefa de escrever o epitáfio. Algo que indica, portanto, a ideia de que quando se quer falar com propriedade de alguma coisa (neste caso, de uma pessoa), não é a esta que o sujeito se deve referir, mas a uma outra cujo conhecimento e expressão se deve procurar por intermédio da primeira. O ponto-de-vista que se procura, e que nasce de uma intuição, é, pois, o resultado de uma cegueira perante o objecto percebido. Poder-se-ia acrescentar que a escrita do epitáfio funciona como uma correcção da vida passada, um modo de, tal como se veste o falecido com o melhor fato, enaltecer ou dar a melhor versão possível do projecto de vida que agora termina. Esse afastamento da realidade não é visto com desconfiança por parte de

Wordsworth. Muito pelo contrário, ele significa, como já se disse, uma correcção, tal como a autobiografia funciona simultaneamente enquanto projecto e constante correcção da vida que se leva, sendo esta que deve seguir os pressupostos descritos no projecto. Repare-se como, nas palavras de Wordsworth, o escritor de epitáfios se encontra próximo do crítico ideal de Wilde:

O autor de um epitáfio não é um anatomista que dissecar a composição interna da mente; ele não é sequer um pintor, que executa um retrato, demorando-se, em plena tranquilidade: o seu esboço, não podemos esquecer, é executado ao lado do túmulo (...) daquele que ele adora e admira. (...) O carácter do amigo falecido (...) não é observado (ou não devia ser) de outro modo que não aquele em que se observa uma árvore através de uma terna neblina ou de uma névoa luminosa, que lhe irá atribuir espírito e beleza; que subtrai, com certeza, mas apenas com o intuito de que os elementos que não sejam resumidos [*abstracted*] possam parecer mais dignos e encantadores. (...) Devemos dizer, então, que isto não é verdadeiro, que não é uma imagem exacta; (...) pois isto é a verdade, e de uma condição superior [*of the highest order*].⁵⁸

Começo por acrescentar a esta última ideia do excerto a afirmação de que, para Wordsworth, a maneira de prestar atenção que é praticada pelo escritor do epitáfio é responsável por colocar em evidência aspectos antes não discernidos por outras pessoas e por amenizar certas particularidades menos favoráveis ao considerá-las irrelevantes para o efeito unificador que é pretendido através da *leitura* daquela vida. Aqui poder-se-ia falar novamente de responsabilidade no movimento de estranhar algo, enquanto meio de poder mostrar, não o objecto em concreto, mas o que se conseguiu fazer a partir do mesmo. A versão de verdade a que Wordsworth se refere parece ser o efeito de um acto deliberado de prestar atenção de um determinado

⁵⁸ William Wordsworth, *Wordsworth's literary criticism*, p. 129.

modo, e o resultado que o observador/escritor quer mostrar não é o objecto embelezado, mas a beleza de uma ideia final fortemente sugestionada pelo objecto. Por outro lado, a noção de responsabilidade está presente também na ideia de construir algo através do movimento livre da mente a partir de um objecto predilecto intimamente associado à individualidade do observador. Se substituirmos a imagem do autor do epitáfio que trabalha no seu texto *ao lado* da pessoa que convoca a sua admiração, como diz Wordsworth, pela imagem do crítico que escreve também ao lado do objecto da sua afeição (a obra de arte), e sem poder fazê-lo sem ser de algum modo influenciado por ele, podemos considerar este crítico, de acordo com Wilde, não como um anatomista que cataloga ou descreve a obra, mas como o observador devoto que é, de certa maneira, tocado por ela. Com a sensação de ter obtido uma relação privilegiada com a obra de arte (tal como o escritor de epitáfios com o seu amigo), o crítico vê-se munido de autoridade suficiente para poder circunscrever na obra espaços para o espanto e para o estranhamento nos quais começa a delinear os seus próprios actos criativos. Há então, do lado de quem estranha, uma responsabilidade perante o objecto que se percepção, tal como o escritor de epitáfios tem a responsabilidade de corrigir a vida do falecido reescrevendo uma versão melhorada da mesma. No caso já referido do conto de Virginia Woolf, a narradora que presta atenção a uma marca na parede de um modo tão peculiar fá-lo com o desinteresse que Pater referia, embora o conforto com que lida com esse desinteresse seja obtido (o que não se resume a uma tarefa fácil, como Wilde demonstra acerca da ideia de uma pura contemplação) através de um vínculo anterior com a responsabilidade de escrever um texto com ambições literárias.

Nos seus ensaios sobre epitáfios, Wordsworth sugere repetidamente a ideia de que ver num objecto o que nele não está presente conduz a uma versão mais promissora da ideia de verdade. O escritor de epitáfios parece ter então como função mostrar aos outros o que só ele vê no objecto da sua contemplação, neste caso uma vida passada, e sublinhar a importância da sua visão individualizada para assegurar a essa vida uma unidade de significado. Esta posição de Wordsworth encontra-se bem definida quando escreve: “A crítica minuciosa [*minute criticism*] é, por definição, fastidiosa. E quando colocada em prática em livros e em conversas, é tão fastidiosa quanto nociva.”⁵⁹ Portanto, uma observação minuciosa sobre as particularidades de um objecto pode revelar-se injuriosa para o mesmo, ao evidenciar a presença do que é perceptível e que é menos digno de lisonja, mas também para o observador, enquanto escritor de epitáfios, crítico literário ou frequentador de museus, por não aproveitar a sugestão que o objecto lhe dá para criar algo de diferente deste através da imaginação e de ferramentas conceptuais específicas para o fazer e que, estas sim, são obtidas através de um contacto intenso e aprofundado com a gramática particular do objecto. A ideia de provocar injúria por se considerar o objecto como ele é ou mostra ser é sugerida num passo do conto “Casa com Mezanino – Relato de um pintor” de Anton Tchékhov⁶⁰, em que claramente se diz que as consequências não previstas e por vezes prejudiciais de uma acção podem ser mitigadas pelo valor mais elevado da convicção que a produz, isto é, de um ponto-de-vista que acresce (e não comenta apenas) ao que é visível. Em conversa, Belokúrov (poder-se-ia substituir pelo crítico de Wilde ou pelo escritor de epitáfios de Wordsworth) encontra-se de tal modo absorvido pelo objecto

⁵⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁶⁰ Anton Tchékhov, *Contos de Tchékhov - Volume II* (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra), Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

que lhe toma toda a atenção, neste caso a sua amiga Lida e as suas opiniões, que a certa altura entorna uma molheira e suja a toalha de mesa. Ao lembrar-se do episódio, dirige-se ao seu amigo (o literalista, neste caso, que repara como o outro é indecoroso no seu comportamento público por estar tão entretido com os seus métodos e finalidades privados) com as palavras: “Uma boa educação não consiste em não derramar o molho em cima da toalha, mas em não reparar que o outro o tenha feito”⁶¹. Dir-se-ia então que a crítica (ou mesmo o próprio acto de estranhar) tem como objectivo perseguir (pelos métodos que dispõe e produz de acordo com necessidades muito específicas) as manifestações (transitórias até ganharem corpo através de uma descrição coesa) da sua convicção, que muitas vezes não coincidem com as do objecto observado. Com o que foi dito anteriormente, poder-se-á chegar à conclusão de que uma das responsabilidades e um dos méritos envolvidos no movimento de estranhar é precisamente o vínculo que se assume com um aperfeiçoamento da impressão inicial. Daqui se pode entender a insistência dos autores até agora considerados no acto da contemplação, sempre descrito através de um afastamento da realidade e de um envolvimento profundo da mente na sua actividade e nos seus métodos. O vínculo referido indica também uma insistência na individualidade enquanto modo de reconhecimento de outras individualidades.

As impressões, ao serem aperfeiçoadas e entrarem num conjunto conceptual mais alargado com outras impressões, obtêm produtividade referencial. Ora, esta referencialidade está associada ao que Wordsworth refere acerca da intensidade investida na escrita do epitáfio e dos modos diversos de ficção que resultam dos sentimentos da paixão, os únicos permitidos neste contexto e que “terão sido

⁶¹ Anton Tchéchov, *Contos de Tchéchov - Volume II*, p. 196.

reconhecidos pelo coração do homem e tornados familiares ao ponto de serem convertidos em realidades substanciais.”⁶². Estas realidades substanciais são as que o crítico procura mostrar aos que não as encontram no objecto, e as mesmas que o escritor de epitáfios utiliza para falar com propriedade e com convicção acerca do seu assunto. Naturalmente, e como Paul de Man sugere acerca do próprio Wordsworth e dos seus ensaios sobre epitáfios, haverá uma tendência para que a produtividade referencial seja obtida através de um gesto que aponta maioritariamente para o observador e não para o objecto observado. O arco que este gesto descreve, porém, é capaz de envolver o observador e o objecto num mesmo espaço de significação, sem descontinuidades, tal como a escrita do epitáfio pretende transmitir a ideia de uma passagem discreta e harmoniosa entre mortalidade e imortalidade, entre um apontar para o que está presente, o corpo, e para o que não se vê, o espírito. Daqui resulta a ideia de que a mesma e única realidade de que dispomos possa ser coabitada por referentes externos e palpáveis e outros referentes que podem vir a ganhar a sua produtividade, mas que partem maioritariamente da imaginação. Assim, não se poderá excluir de imediato a possibilidade de aceitar como verdadeiro aquilo que é percebido no momento da estranheza, mais concretamente aquilo que o espanto e a convicção levam a ver no que está ausente num objecto. Toda a carta de Lord Chandos para Francis Bacon é admiravelmente bem escrita, e o seu estilo é o resultado da convicção sobre algo inexprimível e essencial nos objectos, mas que na realidade é acrescentado pela interpretação, modificando-os deste modo. A estranha unidade de sentido que todas as coisas parecem ter para Chandos, da mais trivial à mais

⁶² William Wordsworth, *Wordsworth's literary criticism*, p. 140.

sofisticada, é a descrição possível da sua maneira individualizada de prestar atenção ao que o rodeia.

Outra particularidade dos epitáfios, segundo Wordsworth, é o facto de apresentarem uma notória uniformidade da linguagem entre si. De facto, reflectir sobre a inscrição do epitáfio de alguém que nos é desconhecido parece criar só por si alguma estranheza. Esta inscrição reúne, na generalidade dos casos, expressões que todos os praticantes de uma língua em princípio conhecem. Certas imagens, figuras de estilo e formas de retórica presentes nos epitáfios são-nos familiares porque já as vimos antes, e são, muitas vezes, modos universais de expressão que poderiam ser aplicados a qualquer pessoa. Esta ideia poderá ter algumas consequências relevantes para outros modos de interpretação, como o do crítico literário. Se se considerar toda a literatura enquanto um conjunto imenso de palavras de aparência mais ou menos uniforme, como a escrita dos epitáfios, poder-se-á ver no crítico literário aquele (tal como o amigo do falecido) que identifica, ao ver muito mais do que um conjunto de palavras vagamente familiares, uma relação privilegiada entre si e aquele texto, conferindo-lhe um sentido que apenas ele pode ver e apontar, mas que só poderá de facto existir quando, através das descrições necessárias, ele for capaz de o construir. Este crítico é de facto cego perante todos os significados que aquelas palavras podem ter, senão aqueles que resultam desta individualização do sentido. O crítico que não obtém o seu ponto-de-vista através de um aprofundamento da sua relação com o objecto poderá, como o observador que se passeia entre epitáfios alheios, assumir como não problemática a ideia de que a linguagem das inscrições partilha uma uniformidade entre si, e terá talvez o impulso de fazer comparações e de procurar

semelhanças que neste contexto serão redundantes, já que tudo poderá, a este nível de observação superficial, ser igual a tudo.

Um poema de Wallace Stevens

Ver algo mais do que está presente num objecto é o resultado de uma convicção forte de que há uma outra ordem de sentido que o objecto *pode* comportar, (a tal relação privilegiada entre o observador e o objecto), mas que ainda não foi testada e, portanto, tornada visível no mesmo. A intuição que acompanha a estranheza irá, se for bem-sucedida nas suas descrições, tornar visível aos outros essa nova ordem de sentido, fazendo-a coabitar pacificamente com os aspectos concretos do objecto. No seguinte poema de Wallace Stevens, poder-se-á assistir a uma versão acutilante desta ideia. O poema é uma versão mais optimista, ou até mesmo uma explicação, daquilo que o narrador de Hofmannsthal via como sendo o resultado de uma grande confusão intelectual:

ANECDOTE OF THE JAR

I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground

And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.

The jar was gray and bare.

It did not give of bird or bush,

Like nothing else in Tennessee.”⁶³

O último verso do poema parece assumir, de uma forma implícita, que este pote passou a fazer parte do Tennessee, tal como, por exemplo, os habitantes de uma vila, depois da estranheza inicial perante um forasteiro, passam a reconhecê-lo como um dos seus, mas ao mesmo tempo único entre eles. A desproporção entre o pote e a paisagem é notória. Ao mesmo tempo, o tom do poema indica uma altivez do pote no meio do novo contexto, uma convicção de que é ali o seu lugar, como se a paisagem necessitasse da sua presença. Poder-se-á imaginar o pote como sendo o crítico literário que, cego às minúcias da obra que analisa, e que de certo modo contrariam os seus propósitos, considera que uma estranheza inicial perante a mesma tem um mérito especial e que deve ser sustentado através das descrições que decorrem da sua leitura. Dois aspectos resultam deste ponto: o primeiro é que duas coisas aparentemente distintas e desproporcionadas (pote e paisagem, crítica e obra), de espécies diferentes, com os seus movimentos e formas de expansão particulares, conseguem coabitar num mesmo e único espaço de sentido. O outro aspecto a ressaltar é que ambas as coisas mantêm a sua individualidade: o pote encontra-se “alheio a pássaros e a bosques”, a paisagem continua a ser o Tennessee, embora com

⁶³ Wallace Stevens, *The collected poems of Wallace Stevens* (New York: Vintage Books, 1990), p. 76.

algo que lhe é acrescentado. A permanência do pote, alheio a tudo, na sua actividade de contemplar e na sua insistência em pertencer àquela paisagem (naquelas condições, naquele lugar em específico), bem como a forma de a paisagem se acomodar à nova presença e deixar de ser “selvagem” ou desordenada através da influência do pote, transmite a ideia de que é possível uma coabitação pacífica destes dois elementos, entre os quais se cria um estranho equilíbrio que parece resultar de um erro (o pote, afinal, toma “posse de tudo”). A desproporção entre os dois elementos, a crítica e a obra, está presente, é visível e natural: ela resulta do facto de se se tratar de duas práticas diferentes, com métodos e objectivos particulares. A coerência e a credibilidade da unidade conseguida entre ambas fazem com que tanto o modo de crítica como a obra em questão passem a ser responsáveis por consequências imprevisíveis e fora do alcance das suas práticas individualizadas. A paisagem e o pote não deixam de reter as suas diferenças. Pelo contrário, o que sucede é uma intensificação destas diferenças que, habitando o mesmo espaço comum, permitem uma constante reciprocidade de sentidos. Como Paul de Man refere,

[a] obra [literária] pode ser usada repetidamente para mostrar onde e como o crítico dela divergiu, mas durante o curso desta demonstração a nossa compreensão da obra é modificada e a visão errónea revela-se produtiva. Os momentos em que os críticos mostram maior cegueira em relação aos seus pressupostos são também os momentos em que obtêm os seus melhores pontos de vista.⁶⁴

⁶⁴ Paul de Man: *O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea* (trad. Miguel Tamen), Lisboa: Angelus Novus & Edições Cotovia, 1999, p. 134.

Se usarmos uma fotografia da paisagem sem o pote para a compararmos com uma fotografia da mesma paisagem com o pote, podemos ser levados a tentar perceber por que razão o pote foi ali colocado, exactamente no sítio onde se encontra. A reflexão sobre esta forma tão particular de agir sobre a paisagem, sobre as possíveis motivações e efeitos pretendidos com o gesto de inserir *ali* aquele pote, pode conduzir a uma nova forma de ver a paisagem. No contexto do poema de Stevens, quanto mais intensa for a altivez do pote, quanto mais cego à paisagem for o seu modo de arranjar espaço entre a mesma, isto é, quanto mais a sua individualidade for exacerbada, mais valiosa será a sua desproporção. O valor encontra-se na abertura de possíveis sentidos que se podem retirar do retrato completo, isto é, da paisagem com o pote. Esses sentidos podem estar em desacordo e serem contraditórios com o sentido único que a colocação do pote na paisagem inicialmente propunha. Em *Blindness & Insight*, Paul de Man tece estas considerações acerca de críticos literários e filósofos cuja metodologia e conclusões são muitas vezes contraditórias perante aquilo que querem transmitir. Este é um caso particular em que, além de o crítico ver em determinada obra literária o que não está presente, também é alheio aos resultados do seu próprio trabalho, sendo estes muitas vezes diferentes dos que inicialmente pretendia, embora igualmente produtivos.

O poema de Wallace Stevens assume, à partida, um modo operativo que parte de uma estranheza superficial: um pote é retirado do seu contexto habitual. No seu novo contexto, no Tennessee, assume um aspecto diferente do que tinha quando era associado à sua função e aos seus arredores familiares. No entanto, este nível superficial de estranheza é ultrapassado se aprendermos a conviver com a imagem que convoca: por exemplo, se se instituir um ritual que consiste em colocar potes nos

montes do Tennessee todos os anos, talvez em homenagem ao poema de Stevens. A estranheza é relevante no contexto do poema, não como se este pudesse ilustrá-la ou defini-la, mas como um meio privilegiado para tentar perceber o grau de produtividade referencial que se pode alcançar através de uma descrição dos seus efeitos.

A interpretação do crítico é o resultado de ver no objecto o que mais ninguém vê (como já se notou, este é um dos efeitos de estranhar algo). As descrições que faz desta leitura, aparentemente tão distantes do aspecto aparente do objecto, podem de facto atribuir uma nova perspectiva sobre o mesmo: não porque este se altera, ou porque a obra ilustra a crítica ou vice-versa, mas porque, ao reconhecermos o nível acentuado de separabilidade entre a crítica e a obra em questão, obteremos ainda assim um modo particular de ver e de fazer sentido que resulta da convivência próxima entre ambas. Poder-se-á considerar o seguinte exemplo: *Hamlet* continua a ser exactamente a mesma obra depois de uma análise crítica de Harold Bloom. A natureza da necessidade de Bloom em usar esta peça e não outra de Shakespeare para expressar a sua intuição pode revelar consequências inesperadas para a interpretação da mesma. Mas esta abertura súbita de possibilidades de sentido não surge porque entendemos que Bloom foi o crítico que mais perto esteve de chegar ao *sentido verdadeiro* da peça. Surge através de uma tentativa de entender como é que Bloom *leu Hamlet*, ou seja, de entender através de que pressupostos, expectativas e necessidades se permitiu estabelecer a relação privilegiada entre a peça de Shakespeare e o crítico Bloom. Esta relação, tendo começado através de uma estranheza inicial e, ao mesmo tempo, de uma intuição, passa a consubstanciar-se por meio de um refinamento dos métodos críticos, que servirão para conferir uma

existência ao que, até ao momento, só o crítico vê no objecto. Essa existência, uma vez conseguida, deve ter a capacidade de se justificar a si mesma através dos seus métodos, vendo assim legitimada a sua relação privilegiada com a obra.

A necessidade que até agora se mostrou em robustecer a noção de estranheza no relacionamento com objectos do quotidiano (caso dos narradores de Hofmannsthal e de Woolf e do poema de Stevens) através de questões relacionadas com a análise e crítica de obras de arte surge, em primeiro lugar, por não se achar pertinente, no contexto do que se tem vindo a discutir, a distinção entre objectos triviais e aquilo a que se atribui o título de arte. Como já foi referido, não há uma relação de causa-efeito entre propriedades dos objectos e a ideia de estranheza que desponta no observador. O ganho em transferir esta discussão para conversas que envolvem questões de estética e de crítica de arte encontra-se nas descrições mais interessantes dos efeitos da estranheza que por vezes se podem produzir no domínio destas práticas, mesmo quando não partem directamente dessa questão. O mesmo género de sugestões sobre perplexidade e inexpressividade referidas por Lord Chandos, ao evocar as suas impressões sobre objectos triviais, ou de divagações (no caso de Woolf) que resultam de uma incerteza intelectual, pode ser encontrado no intérprete de um trecho musical ou do verso de um poema, impressões a que Wittgenstein atribui um grau de importância particular e que serão também retomadas posteriormente neste estudo.

A razão do meu interesse pela estranheza não assenta tanto naquilo que a provoca (objectos triviais, obras de arte), mas no que se pode fazer a partir dela. Por vezes, e em resposta ao que ouve ou lê, o intérprete só consegue fazer um gesto que, em vez de ser uma constatação de um estado de coisas, é um modo de agir sobre o objecto. Fazer um gesto como resposta a uma impressão não significa que se procure

que esse gesto (que pode ser uma descrição, uma crítica ou mesmo uma obra de arte) seja o mais parecido possível com a impressão. Isto seria impossível, já que a impressão não tem ainda qualquer forma ou aspecto. O que o observador vai fazer é tentar merecer a intuição que teve da existência da impressão (o que não está presente no objecto), atribuindo uma ou mais descrições que a materializem e legitimem o seu lugar privilegiado aquando da consideração do objecto que a provocou em primeiro lugar. Se for possível reflectir sobre as motivações, métodos e circunstâncias particulares em que se constituem estes gestos ou tentativas de descrição, poder-se-á obter uma ideia diferente daquilo que comumente se entende por interpretação.

II

Estranheza e bem-estar

Shakespeare e o espanto de Miranda

Na obra de William Shakespeare, *The Tempest*, Miranda, isolada numa ilha desde os seus três anos de idade, ao deparar pela primeira vez com uma diversidade de seres humanos que não inclui o seu pai, Próspero, e o servo deste, Caliban, ou Ferdinand (o futuro noivo de Miranda), exclama: “O wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in't!”⁶⁵. A suposta ingenuidade de Miranda perante figuras tão marcadas por acções condenáveis (afinal, Antonio, Sebastian, Alonso, Trinculo e Stephano, as criaturas que provocam o espanto em Miranda, representam na peça a humanidade no que tem de mais torpe) é geralmente interpretada como o resultado do espanto perante a novidade que estes homens representam, tanto pela sua diversidade física, como pela abertura de possibilidades de sentido que antes lhe estava vedada, uma abertura ao espectáculo da espécie humana, de que antes só conhecia um fragmento. Nesta interpretação das palavras de Miranda, é evidente também a perspectiva de que a humanidade é de certo modo temporariamente redimida de todos os seus males, com um olhar impune que remete todos os homens ao seu estado inicial de pureza e de inocência, deste modo recriando-os segundo a imagem da própria Miranda.

⁶⁵ William Shakespeare, *The Tempest*, New Haven: Yale University Press, 2006, p. 125. “Oh céus! / Quantas graciosas criaturas estão aqui! / Que belas são! Admirável mundo novo, / Que tem gente assim!” William Shakespeare, *A Tempestade* (introd., trad. e notas Fátima Vieira), Porto: Campo das Letras, 2001.

Ainda assim, sabemos que a vida de Miranda na ilha para onde foi levada em criança, embora limitada apenas à presença do seu pai, de um ser selvagem, Caliban, e de um espírito, Ariel, parece estar sujeita ao mesmo tipo de sacrifícios, de obstáculos e de injustiças que podem ocorrer em qualquer outra parte do mundo. Através, por exemplo, da elaborada acusação que faz a Caliban sobre a sua ingratidão e a monstruosidade do seu carácter (“Abhorrèd slave”⁶⁶, Acto I, Cena II), percebemos que Miranda já sofreu, não apenas com o pensamento de que poderá haver um homem suficientemente maldoso que queira maltratá-la (Caliban), mas também com as incessantes manifestações que essa maldade assume nas imprecações violentas que pontuam a linguagem de Caliban. Próspero, por sua vez, ainda que assumindo não ser essa a sua intenção, impede Miranda de começar a sua vida, não a deixando reconhecê-la como sua (negando-lhe exactamente aquilo que Stanley Cavell define como “a minha experiência de separação dos outros”⁶⁷, ao esconder-lhe as suas origens e um passado de que não tem memória: “You have often / Begun to tell me what I am, but stopped / And left me to a bootless inquisition, / Concluding, ‘Stay: not yet.’”⁶⁸ A domesticação de Miranda por parte de Próspero representa também uma amostra substancial da violência a que está sujeita. Dir-se-ia, nos termos de Cavell sobre a noção de um segundo casamento aprofundada em *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, que a relação entre pai e filha, Próspero e Miranda, é o inverso daquela que aparece continuamente representada nestas comédias, em que a mulher se afasta da tutela do pai (um exemplo claro será o de Ellie (Claudette

⁶⁶ William Shakespeare, *The Tempest*, p. 33.

⁶⁷ Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say? [Updated Edition]*, Cambridge: Cambridge UP, 2002., p. 260.

⁶⁸ William Shakespeare, *The Tempest*, p. 11. “Tantas vezes / Começaste a dizer-me quem sou, para depois / Me deixares entregue a vãs conjecturas / Dizendo: Calma. Ainda não.”

Colbert) no filme *It Happened One Night*, de Frank Capra) para procurar por si mesma um homem que lhe possa proporcionar uma educação moral e sentimental, e com quem possa, acima de tudo, conversar. Esta palavra deve ser entendida num sentido quase terapêutico, em que conversar significa reconhecer a presença do outro através do reconhecimento das diferenças que o separam de mim. A conversa serve sobretudo para justificar a pertinência da minha individualidade no mundo através de uma constatação e afirmação da mesma. Isto é precisamente o contrário do que Lear irá fazer quando, no fim da peça de Shakespeare, procura proteger dos olhos dos outros o seu amor único por Cordelia, fantasiando uma vida a dois numa prisão que lhe é conveniente para continuar a praticar em segredo aquilo que julga ser a natureza horrenda, imperfeita e necessitada da sua humanidade. Cavell escreve a este respeito: “[Lear] terá aceitado o seu amor, não por atribuir um lugar para este no mundo, mas por negar a sua importância perante o mundo.”⁶⁹ Em mulheres como Ellie, em *It Happened One Night*, ou Amanda Bonner (Katharine Hepburn), em *Adam’s Rib*, há um reconhecimento, embora tardio, da sua individualidade (da possibilidade de criação do seu espaço no mundo) e da necessidade de a aperfeiçoar e manter, o que no contexto destes filmes acontece apenas na companhia de um homem e no exercício de uma conversa contínua que assenta sobretudo na improvisação de um mundo novo, desvendado progressivamente no entendimento mútuo do casal.

⁶⁹ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare [Updated Edition]*, Cambridge: Cambridge UP, 2003., p. 69.

Stanley Cavell: transformações perceptuais

A urgência da noção de individualidade que desponta em Miranda irá acentuar-se com a chegada de Ferdinand à ilha. Aliás, já antes se pode adivinhar a necessidade de recolhimento e de introspecção por parte de Miranda, ao parecer afastar-se a pouco e pouco das palavras do seu pai, no momento em que este finalmente lhe atribui um passado com o seu relato sobre os acontecimentos que os levaram àquela ilha. Próspero insiste para que Miranda lhe preste atenção uma última vez antes de ela reconhecer a sua vida como sua e de se afastar do seu jugo (“Dost thou attend me?”; “Thou attend'st not.”; “Dost thou hear?”⁷⁰). Próspero parece estar consciente desta necessidade de reconhecimento por parte de Miranda (“’Tis time / I should inform thee farther. Lend thy hand, / And pluck my magic garment from me”⁷¹), mas não deixa de transformar a ocasião numa espécie de ritual (como se Próspero já antecipasse o casamento entre Ferdinand e Miranda), em que o que é dito terá de ser dito e apreendido numa única vez, e de um modo eficiente para resultar no efeito pretendido, que é o da constatação do afastamento entre ambos. Depois do relato de Próspero, Miranda cai num sono profundo. Ao aperceber-se do efeito súbito das palavras do seu pai, afirma “The strangeness of your story put / Heaviness in me”⁷², confirmando a importância da revelação da sua separabilidade como um acontecimento fora do comum, estranho e, poder-se-ia acrescentar, transformador. Stanley Cavell, em *Pursuits of Happiness*, cita as palavras de Robert Langbaum acerca

⁷⁰ William Shakespeare, *The Tempest*, pp. 12, 14. “Estás a ouvir-me?”; “Ouves-me ou não?”; “Ouves-me?”.

⁷¹ *Ibid.*, p. 10. “É tempo / De te informar melhor. Dá-me a tua mão, / Ajuda-me a despir o meu manto mágico.”

⁷² *Ibid.*, p. 30. “A estranheza da vossa história / entorpeceu-me.”

de *The Tempest*: “[...] o romance lida com acontecimentos maravilhosos e os problemas que dele advêm são resolvidos através de metamorfoses e momentos de reconhecimento [*recognition*] – por outras palavras, através de transformações da percepção.”⁷³ De acordo com Langbaum, defendo que são estas metamorfoses e estes momentos de reconhecimento que fazem com que Miranda, em *The Tempest*, volte a cumprimentar o mundo com a sua famosa exclamação.

A primeira vez que Miranda e Ferdinand trocam algumas palavras é um caso manifesto da necessidade e inevitabilidade desta transformação, dir-se-ia perceptual, de Miranda:

FERNDINAND

Most sure, the goddess

On whom these airs attend! Vouchsafe my prayer

May know if you remain upon this island;

And that you will some good instruction give

How I may bear me here: my prime request,

Which I do last pronounce, is, O you wonder!

If you be maid or no?

MIRANDA

No wonder, sir;

But certainly a maid.⁷⁴

⁷³ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Harvard UP, 2003., p. 48.

⁷⁴ William Shakespeare, *The Tempest*, p. 37. “FERNANDO: Esta é, sem dúvida, a deusa / De quem estes acordes são servos. Dignai-vos / Dizer-me se habitais ou não esta ilha, / Concedei-me a graça de me instruídes sobre / Como aqui deverei viver. Mas mais importante, / Embora só agora o peça – oh, maravilha! – / Dizei-me se sois donzela. MIRANDA: Maravilha, não, / Mas por certo donzela.”

Ferdinand parece insistir na existência que Miranda deseja agora esquecer, uma existência divina, de contornos não humanos. A resposta de Miranda ao que poderia ser uma galanteria de Ferdinand é esclarecedora. Ela quer ser agora tratada como uma mulher de carne e osso. Isto implica um abandono da aparência frágil (e ao mesmo tempo irrepreensível) e uma aceitação dos jogos e dos riscos a que as pessoas se sujeitam constantemente quando se expõem à atenção dos outros, quando se vêem como participantes (e não como espectadoras) na existência de si mesmas e dos outros. Poder-se-á tratar de uma aceitação entretida e cooperante no próprio jogo que estas trocas e participações constituem, e Miranda sabe que ao detectar as infracções dos outros estará também, de certo modo, a detectar a possibilidade de ocorrência das mesmas no seu comportamento, quando diz a Ferdinand durante o jogo de xadrez: “Sweet lord, you play me false.”⁷⁵ Trata-se de uma pequena alteração (dir-se-ia mesmo acusação), um passo firme no ensaio para uma vida comum, que Cavell, em *Pursuits of Happiness*, define como um dos pontos mais importantes na relação entre um casal que procura a felicidade na repetição dos dias, isto é, na repetição deliberada dos gestos que definem a posição de cada um dos intervenientes no mundo, e que só ganham relevo através de uma educação mútua, assente na arte de conversar: “Como talvez possa haver uma espécie de conflito [*bickering*] que é por si mesmo um sinal, não exactamente de felicidade, mas de preocupação [*caring*]. Como se uma apetência [*willingness*] para o casamento possa implicar uma certa apetência para o conflito.”⁷⁶ Estas brigas ou disputas, aparentemente sem importância, constituem um aspecto fundamental e equilibrante, uma pontual medição de forças que serve para testar as fundações de um respeito mútuo. O facto de acontecer durante a conversa entre o

⁷⁵ William Shakespeare, *The Tempest*, p. 124.

⁷⁶ Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness*, p. 86.

casal revela o conforto de Miranda na posição no mundo que descobriu para si mesma, a partir da qual pode ver o seu passado e futuro atravessados por uma linha de sentido que os une e a faz sentir-se *diferente*. Na sua relação com Ferdinand pode encontrar o manual de instruções para essa liberdade recém-descoberta. Ainda sobre a importância da conversa neste contexto, poder-se-ia acrescentar o contraste de uma educação que sempre a contrariou, e que a recriminação que Miranda dirige a si mesma ilustra, talvez já fora de tempo, quando reafirma o seu amor por Ferdinand: “[...] But I prattle / Something too wildly and my father's precepts / I therein do forget.”⁷⁷ A acusação inofensiva que Miranda aponta a Ferdinand durante o jogo de xadrez mostra, ainda que num tom claramente lúdico, como ela considera a possibilidade de engano (de ser iludida) o que significa que também sabe que o que está em jogo entre os dois, muito mais do que os movimentos do xadrez, é o compromisso e a responsabilidade de querer conhecer o outro e de se dar a conhecer. Esta é a responsabilidade que, segundo Cavell, Othello recusa, ao evitar a todo o custo o reconhecimento da natureza humana de Desdemona, do seu desejo e da sua vontade em vê-lo como um homem e não como Othello se vê a si mesmo na sua mente (e como quer que Desdemona o veja), isto é, como o detentor de uma alma perfeita, como o herói romântico de todas as histórias com que conquistou Desdemona. Cavell escreve: “Diana é um nome designado para o rosto que Desdemona viu na mente de Othello. Ele cede o seu uso para o seu próprio nome, para o seu ‘eu’ encantado, quando deixa de ver o seu rosto na mente de Desdemona e

⁷⁷ William Shakespeare, *The Tempest*, p. 78. “[...] Mas tagarelo / Como uma louca, e os preceitos de meu pai / Assim esqueço.”

passa a vê-lo na de Iago, na aptidão do mundo para o rumor, digamos.”⁷⁸ A aptidão do mundo para o rumor encontra uma correspondência adequada na troca verbal que Desdemona tem com Iago (Acto II, Cena I), e na qual expõe, pelo simples facto de participar nela (e de incitar Iago a fazer o seu elogio) as ressonâncias eróticas da sua mente, o rumor antigo do desejo, que sempre deu ao mundo muito de que falar. Desdemona orgulha-se do amor que a domina e mostra, nesta e noutras situações, aquilo que Othello não suporta constatar: a aceitação e a abertura ao corpo deste, a evidência do seu desejo. Isto significa a destruição da fantasia romântica de Othello, que sugere que tudo o que se enreda na sua vida se torna perfeito, puro e imortal, feito à imagem que tem de si mesmo: “Ele não consegue perdoar Desdemona por esta existir, por existir separada dele [*being separate from him*], estranha, para além do seu domínio, ela dominando, a ser a comandante do seu comandante.”⁷⁹ Othello espanta-se com o facto de a sua fantasia romântica ser correspondida, de avistar um ser equivalente que o aceita e que desta vez procura, não a beleza das suas palavras, mas o seu desejo. Othello é surpreendido pelos sinais de vida que chegam do outro lado da fantasia, quando o que esperava era um eco inebriante de beleza, vindo dos seus modos de expressão enfatuados.

Se Othello se atemoriza com a perspectiva de poder não conhecer uma outra mente, de não a dominar, de esta ser diferente da sua e de poder assim surpreendê-lo, Miranda parece precisamente intuir o lugar da sua felicidade no domínio desta possibilidade, de onde irá extrair sobretudo a excitação da procura. Por outro lado, Miranda dá provas de vida que justificam a sua reacção ao número de pessoas que vê,

⁷⁸ Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York: Oxford University Press, 1979., p. 485, 486.

⁷⁹ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, p. 491.

não apenas com um profundo espanto (natural, concreto, face à diversidade e número de seres-humanos, a que não está habituada), mas também com algo que remete para uma vontade de repetição do mesmo, no sentido de querer reavaliar as intenções e acções dos homens; dir-se-ia, num sentido figurado, com outros olhos. A possibilidade de engano acerca do outro, que Miranda muito disfarçadamente sonda no jogo de xadrez, poderá pôr em risco novamente a sua individualidade, a capacidade de se reconhecer a si mesma e, acima de tudo, de manter a consciência da sua separabilidade (isto é, da necessidade de se fazer notar perante o outro, de mostrar que importa, que a sua *presença* nunca está garantida) numa situação de coexistência.

Philip Fisher e o desconhecido

Philip Fisher, em *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*, indica que na referida peça de Shakespeare há uma transição notória e intencional da relação entre pai e filha para uma relação constituída por marido e mulher. Nesta substituição entre gerações, diz Fisher,

uma obliteração da cólera e de vingança torna-se primeiramente possível sem qualquer acção que indique perdão ou represálias. A obliteração pode advir da criança que nunca sabe o que terá acontecido – a posição de Miranda antes de o seu pai finalmente lhe contar a sua história – ou pode de igual modo ser a simples, comum obliteração que advém de qualquer acto de esquecer [*act of forgetting*]. A história do seu pai, assim que ela a conhece, não exerce influência em todos os (ou mesmo em muitos dos) actos ou emoções subsequentes de Miranda. Qualquer uma das soluções representa um facto profundo e intergeracional, ligado à possibilidade refrescante, para a mais jovem, de o mundo ser novo, como nunca antes visto, sem a marca da experiência dos outros. Ferdinand, que

para o pai de Miranda é o filho do seu inimigo, é para Miranda o primeiro e único homem da sua idade que alguma vez terá visto. A oportunidade para o espanto ocorre no meio deste esquecimento intergeracional.⁸⁰

Há, portanto, uma obliteração dos sentimentos de raiva e vingança de Próspero através da presença de Miranda, temporalmente afastada de todos os acontecimentos que afectaram uma parte importante do seu passado. Fisher refere dois momentos distintos: o primeiro indica uma Miranda sem conhecimento do que se passou, e no segundo, uma anulação do passado através de uma vontade da sua parte em esquecer. Como escreve Fisher, a história do seu pai não governa todos ou mesmo uma parte substancial dos seus actos ou sentimentos posteriores à revelação dos episódios trágicos do passado. No entanto, há uma transformação perceptual em Miranda, uma reivindicação (ou antes uma descoberta) do seu posicionamento no mundo, e que confirma a importância da narração do seu pai. Se Miranda se encontra transformada, não é por ter esquecido o que lhe foi contado; o passado, outrora desconhecido, passou a fazer parte da ideia que tem de si mesma. E com isto poder-se-á dizer que nesse mesmo relato lhe são apresentados aspectos e motivações humanas que desconhecia, e que, mesmo não os tendo presenciado, lhe atribuem uma promessa de um lugar no mundo. Miranda faz escolhas, o que indica, pelo menos, uma convicção em certos aspectos que a realidade lhe concede. Como Fisher sugere, a narrativa do seu pai não impede Miranda de tomar um certo tipo de decisões e de tentar concretizar as suas preferências. Fisher define esta personagem como “a personificação do estado de espanto perante tudo o que ocorre à sua volta. É ela o

⁸⁰ Philip Fisher, *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*, London: Harvard University Press, 1998, p. 15.

alvo do espanto [*she is to be wondered at* (Mira-nda)] e é o estado arrebatado em si mesmo.”⁸¹ Parece-me, no entanto, que algo se perde se o espanto de Miranda for recebido de um modo literal. A insistência e a convicção de Miranda no seu amor por Ferdinand implicam muito menos um acto de ingenuidade do que uma maturação emocional provocada pela descoberta da sua separação dos outros (neste caso, do seu pai, uma separação que é gerada a partir do relato do seu passado). Do mesmo modo, diria que a exclamação de Miranda ao referir-se ao admirável mundo novo que tem à sua frente, uma amostra de humanidade deflacionada pelos excessivos defeitos dos seus participantes, é, para além de uma expressão natural de espanto perante certas propriedades físicas antes desconhecidas, o resultado de uma convicção em querer ver o mundo de uma maneira diferente, com acesso vedado, por exemplo, à violência física e verbal de Caliban ou à protecção de contornos agressivos de Próspero. Miranda consegue ver naquelas pessoas desconhecidas o que mais ninguém vê, isto é, uma série de motivos, não para repulsa ou desilusão, mas para recomeçar a sua vida. O que poderá espantar pela sua novidade, o que realmente mudou, não é apenas o número de representantes e o aspecto diversificado da espécie que tem à sua frente, mas a forma como se passará a movimentar nela. Cavell usa a expressão “educação dos adultos [*education of grownups*]” quando se refere à filosofia como uma espécie de segunda educação, o que a meu ver acontece com Miranda:

(...) algo mais serviu para formar a ideia da educação dos adultos, impelida pela formulação posterior de Wittgenstein acerca do trabalho (não-empírico) da investigação filosófica, nomeadamente o facto de que esta não revela (ou não pode revelar) ‘informação nova.’ Tenho, e tinha, em mente a resposta de Próspero ao reparo de Miranda no seu estado de espanto (o espanto nomeando aqui a

⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

emoção desde cedo considerada como o ponto de partida da filosofia) (...); a sua resposta, concretamente, que 'É novo para ti.' Será que Próspero está aqui a interpretar o espanto de Miranda no sentido em que (isto porque os humanos neste mundo novo não são membros de uma espécie diferente da que Miranda terá sempre encontrado) antes deste novo conhecimento, Miranda não sabia que existiam pessoas? O que é novo para ela? Como é que se chega a isso? (...) O que deve ser compreendido é que antes deste momento, os outros humanos não terão sido reais para Miranda, ideia que ela expressa ao não ver nunca o mundo em si mesmo como tendo uma existência real. Trata-se de uma abertura ao conhecimento [*access of knowledge*] que parece existir apenas no momento da sua descoberta.⁸²

No resto deste capítulo, irei aprofundar a ideia, manifesta neste excerto de Cavell, de que as transformações de percepção que estão em causa em alguns casos de estranheza não são provocados por “informação nova” (um mundo literalmente novo, no caso de Miranda), mas por uma reformulação daquilo que já conhecemos (ou pensamos que conhecemos, como a vida de cada um), de acordo com prioridades e expectativas tão mutáveis quanto aquilo que nos rodeia. O conhecimento a que Miranda chega parece ser concebido especialmente para si, no sentido em que é o resultado de uma avaliação provisional das *suas* necessidades. O que acontece a Miranda é uma transformação no seu modo de prestar atenção ao mundo, em que certos aspectos que antes para si eram inexistentes, porque nunca tinham despontado na sua consciência, passam a ser reconhecidos na sua forma de vida. O mundo torna-se real porque a relação consigo mesma passa a ser genuína, assente no reconhecimento da sua separabilidade, e na constatação daquilo que num certo momento a torna presente para os outros que a rodeiam. É a descoberta provocada

⁸² Naoko Saito e Paul Standish (eds.), *Stanley Cavell and the Education of Grownups*, New York: Fordham University Press, 2012. p. 208, 209.

por este gesto de apontar para si mesma que causa o verdadeiro espanto, a evidência súbita e ofuscante do familiar.

Naturalmente, os elementos a que prestamos atenção e com os quais lidamos, sejam eles pessoas, sentimentos, o que é designado como obras de arte ou objectos triviais, também se encontram em constante mutação (no que diz respeito, por exemplo, às suas propriedades ou aos contextos em que ocorrem). O que daí pode resultar é uma infinidade de situações propícias a uma sensação de estranheza. No entanto, o que por agora gostaria de sublinhar é que, se num determinado objecto somos por vezes surpreendidos por um aspecto a que antes não prestámos atenção, em princípio não voltaremos a ser surpreendidos enquanto tivermos em mente a experiência desse aspecto em particular, nas condições em que nos foi apresentado. No que diz respeito à estranheza provocada por uma alteração na forma como eu me reconheço em contextos familiares, parece-me tratar-se de uma situação diferente. Dependemos também da participação de outras pessoas nesse reconhecimento, não só porque a participação dos outros nas nossas vidas alerta para mudanças que nos passaram despercebidas ou para algumas ilusões e fantasias privadas (como a de Othello sobre a sua alma perfeita) mas também porque não me poderei reconhecer em mim mesmo se não entender as implicações assentes na distância que me separa dos outros: em poucas palavras, se não entender (e evitar) a própria ideia de alteridade. As nossas mentes não são objectos com um número limitado de aspectos que, com tempo, podem ser desvendados. A transformação na forma como eu me reconheço pode resultar da atenção súbita sobre um aspecto da minha individualidade que antes ignorava, ou que não ignorava, mas simplesmente via de um modo diferente. Segundo o narrador de *À La Recherche Du Temps Perdu*, “por vezes a

atenção ilumina de modo diferente coisas *que conhecemos há muito* e em que notamos o que nunca nelas havíamos visto. (itálicos meus)”⁸³. Precisarei de outras pessoas para que um aspecto em particular se manifeste ou desponte em mim, que se torne evidente, caso contrário, ou nunca existiu (talvez porque nunca tive oportunidade de o reconhecer, ou porque reconhecia-o ora uma vez como uma coisa, ora outra vez como outra) ou não passará de uma recordação, de uma fantasia ou de uma ideia vaga que tenho acerca de mim. Como refere Robert B. Pippin no artigo “Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray's *In a Lonely Place*”, “ao ouvir o que outros acham ter compreendido sobre mim, quero ainda reservar uma autoridade especial para reconhecer ou rejeitar tais alegações”⁸⁴. Mesmo que outros descubram tendências ou atitudes em mim que antes desconhecia, eu tenho a possibilidade de discutir a probabilidade das mesmas, de rebater os argumentos que me atribuem um aspecto particular. Posso surpreender-me a mim mesmo com os argumentos que dou nessa discussão. Tornar-me na pessoa que sou, que significa tornar exequível a descrição que faço acerca de mim mesmo (reconhecer-me nela e agir em conformidade), implica uma crença na existência desta autoridade. Irei desenvolver este ponto posteriormente.

Philip Fisher sublinha, no seu livro, que a ideia de espanto está, desde Platão, associada ao começo da filosofia. Relembre-se em *Teeteto* o que este revela a Sócrates acerca dos problemas e questões que lhe são colocados: “Pelos deuses, Sócrates, como me espanto muitíssimo com o facto de ser assim e, por vezes, quando

⁸³ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Prisoneira* (trad. Pedro Tamen), Lisboa: Relógio d'Água, 2004, p. 152.

⁸⁴ Robert B. Pippin, “Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray's *In a Lonely Place*”, disponível em *nonsite*, publicação electrónica: <http://nonsite.org/issue-5-agency-and-experience>.

verdadeiramente olho para isso, fico tonto.”⁸⁵ E é esta a resposta que Sócrates parece querer ouvir, quando lhe diz: “Efectivamente, meu amigo, Teodoro parece não ter adivinhado mal a tua natureza. Pois o que estás a passar, o maravilhares-te, é mais de um filósofo. De facto, não há outro princípio da filosofia que não este [...]”⁸⁶. Fisher segue Descartes na ideia de que o espanto é relativo a um objecto ou a um acontecimento novo. Refere, por exemplo, as experiências em museus com obras de arte que surpreendem o espectador pela novidade do seu aspecto e pelos métodos usados para o tornar manifesto. Para si, tal como para Descartes, o espanto revela o seu lado útil por provocar o conhecimento das coisas, ao constituir-se como a primeira ocasião no despertar da curiosidade face ao desconhecido. No entanto, o que se disse anteriormente sobre a mudança súbita de aspecto nos objectos pode ser aplicado a esta ideia de espanto, que termina precisamente quando o “truque” é descoberto e o estranho é tornado familiar:

Assim que o inesperado é questionado e descoberto como uma forma variada do familiar, o espanto termina neste caso particular. Mas, tal como o espanto surge e leva ao pensamento, e o pensamento por sua vez leva a uma explicação que dissipa o espanto - como na frase 'Ah, então é *disto* que se trata!', assim, também, e num enquadramento temporal alargado, a capacidade para experienciar o espanto é, no geral, esgotada.⁸⁷

Sem pôr em causa a veracidade (que me parece clara) do que Fisher, de acordo com Descartes, refere sobre o espanto enquanto modo de vencer uma certa hesitação

⁸⁵ Platão, *Teeteto* (trad. Adriana Manuela Nogueira, Marcelo Boeri), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005., p. 212.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁸⁷ Philip Fisher, *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*, p. 48.

ou medo na aproximação que fazemos ao que nos é desconhecido, constituindo-se como um elemento essencial para certas motivações em conhecer e estudar um objecto, parece-me que há outra forma, talvez com menos resultados práticos, mas também com menos hipóteses de exaustão, de considerar a situação de estranhar algo. Percebe-se que Fisher também não se contenta com a descoberta do truque (“Ah, então é disto que se trata!”), e por isso defende que, se resolvemos o problema da estranheza com várias tentativas de proximidade (acabando por tornar o objecto familiar), o fim do espanto é a condição necessária para a permanência do seu impulso no ser humano. Assim, é preciso (e aqui Descartes está novamente presente) que o espanto não remeta a atenção para um estado de inércia, de reverência oca, ou de preguiça intelectual, e que a estranheza seja diluída em familiaridade, para que a sua repetição faça sentido numa outra ocasião. Caso contrário, diz Fisher, “...se aquilo que nos impressionasse à primeira vez como algo incomum se mantivesse, na sua maior parte, permanentemente desconcertante [*baffling*], mais uma vez não seria espanto, mas indiferença, aquilo que experienciaríamos.”⁸⁸ Este raciocínio parece-me correcto e evidente. Ainda que o que Fisher esteja a sublinhar se refira à contemplação de objectos desconhecidos ou de situações inesperadas, o mesmo se poderá dizer também acerca do reconhecimento que uma pessoa faz em si mesma das transformações da sua percepção. Um reconhecimento dessa diferença ou alteração terá necessariamente de ocorrer, correndo-se o risco, caso contrário, de a pessoa deixar de perceber o que se revela novo em si, se tudo passa despercebido ou parece igual (o que relembra a situação que mencionei no primeiro capítulo acerca do uso da linguagem nos epitáfios e da necessidade de um aprofundamento das condições em

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

que esse uso é concebido, no sentido de se procurar uma relação privilegiada com aquelas palavras).

Thomas Hobbes: a admiração e a curiosidade

Contudo, há uma diferença importante que pode afastar a noção de espanto associada à descoberta do truque, referida anteriormente, diferença essa que identifico num excerto de *The Elements of Law*, de Thomas Hobbes, obra contemporânea à de Descartes, *As Paixões da Alma*, em que Fisher se baseia para desenvolver a sua noção de espanto. No capítulo da sua obra dedicado à natureza humana, Hobbes descreve os conceitos de admiração e de curiosidade nos seguintes termos:

Uma vez que todo o conhecimento parte da experiência, assim também uma nova experiência é o começo de novo conhecimento, e o incremento da experiência o início de um incremento do conhecimento; assim, tudo aquilo que de novo acontece a um homem dá-lhe a esperança e o propósito de conhecer algo que ele não conhecia antes. A esperança e a expectativa sobre o conhecimento futuro a partir de qualquer coisa que aconteça de novo e estranho constituem a paixão a que comumente chamamos ADMIRAÇÃO; e assim, o que é considerado como apetite é chamado CURIOSIDADE, que é o apetite do conhecimento.⁸⁹

⁸⁹ Thomas Hobbes, *Human Nature and De Corpore Politico*, Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 57.

Hobbes, tal como Descartes, associa a experiência invulgar a uma oportunidade privilegiada para obter conhecimento. A curiosidade é destacada como o impulso que leva a esse conhecimento. Tal como em Descartes, quanto mais o indivíduo se interessar, quanto maiores forem o seu espanto e a sua curiosidade, mais probabilidades terá de diversificar os seus interesses e o seu conhecimento. Ainda assim, há uma diferença importante: Hobbes refere aquilo que é novo e que pode *acontecer ao homem*. Aquilo que acontece ao homem poderá não ter uma relação directa com aquilo que ele está disposto a fazer ou a ver de um modo diferente depois dessa experiência. A forma de uma coisa não estabelece a forma da outra. O que eu posso querer “resolver” (no sentido de resolver o que causa estranheza) depois dessa experiência é, por vezes, algo com contornos bem diferentes na minha vida comparativamente ao que me possa ter sido sugerido em primeiro lugar. Por outro lado, e este é o segundo ponto que me parece importante, o tom no tratamento que Hobbes faz da novidade sublinha a esperança, a expectativa e a admiração, palavras que parecem envolver circunstâncias e consequências diferentes daquelas que a palavra “espanto” convoca. O conceito de admiração envolve um sentimento agradável, de deleite ou de prazer durante o momento em que se contempla um objecto ou uma ocorrência: uma absorção, ainda que breve, em particularidades que causam um sentimento de arrebatamento ou de êxtase, proporcionando um momento de devoção exclusiva ao que se observa. Estes estados ou emoções constituem uma parte essencial daquilo que irei desenvolver em seguida.

No contexto da discussão desenvolvida até agora acerca das ideias do espanto e de estranhar algo, será interessante aprofundar a noção de Hobbes de que algo de novo pode *acontecer a uma pessoa*, o que me parece uma abordagem diferente da

que Descartes (e por consequência, Fisher) faz da noção de espanto. Fisher concentra-se sobretudo em objectos como obras de arte ou em situações como problemas matemáticos ou a ocorrência de fenómenos naturais (como o de um arco-íris) como sendo representativos das ocorrências do tipo de espanto que conduz ao conhecimento. A minha hesitação em considerar os exemplos de Fisher não se baseia nos objectos ou ocorrências em si, mas no aspecto que é atribuído à sensação de espanto no confronto com o invulgar. Uma obra de arte, só por si, não *acontece* ao espectador, um arco-íris ou um problema matemático não *acontecem* ao observador. Fisher parece saber muito bem isto e por essa razão descreve, por exemplo, os métodos, as soluções e os discursos que, ao longo da História, foram utilizados para lidar com a estranheza perante fenómenos como o arco-íris. Mas detectar os erros sucessivos nessa evolução da curiosidade e do conhecimento até chegar a uma resposta (temporariamente conclusiva) acerca do que *significa* ou quer dizer (ou como se resolve) uma obra de arte, um arco-íris ou um problema matemático não parece fazer inteira justiça à questão da estranheza.

Fisher também não ignora que as conclusões a que se pode chegar sobre a ocorrência de um fenómeno natural ou sobre o significado de uma obra de arte são provisórias, isto é, são discursos que prevalecem pela sua capacidade de resolver problemas denotados em soluções anteriores, mas que dificilmente serão considerados como resultados imutáveis. Ainda assim, a ideia de estranheza que tenho vindo a desenvolver não poderá conter exemplos sem correr o risco de serem necessariamente autobiográficos: um exemplo de algo que provoca a sensação de estranheza numa pessoa terá necessariamente de envolver uma parte substancial da vida que até então ela tem levado. Isto porque o efeito de estranheza a que me refiro

é maioritariamente provocado por um confronto entre as transformações no reconhecimento que uma pessoa faz de si mesma e a reinserção (um processo necessariamente inóspito no seu início) desse reconhecimento numa realidade que se encontra também em constante mutação. Claro que *a experiência* de uma determinada obra de arte ou de tentar resolver um problema matemático pode *acontecer* a alguém, mas parece-me que é apenas através de uma descrição desta experiência, necessariamente enviesada e autobiográfica, que se poderá perceber o aspecto da estranheza que influenciou determinada pessoa, já que cada propriedade que possa ser descrita sobre essa experiência irá necessariamente encontrar um ponto de ligação com uma forma de vida particular.

Poderei ser totalmente indiferente à ocorrência de um arco-íris, à resolução de um problema matemático ou a um quadro de Cy Twombly (um dos exemplos que Philip Fisher refere no seu livro). Poderei até continuar indiferente à “explicação” que Fisher apresenta sobre os três casos. No último deles, poderá depender, por exemplo, da maior ou menor frequência das minhas visitas a museus de arte contemporânea. O essencial parece ser que a estranheza a que me refiro (e que não resulta apenas de um confronto com algo novo) terá de envolver uma reciprocidade entre, pelo menos, dois discursos, duas mentes que participam no modo de ambas se reconhecerem (não se trata de duas perspectivas distintas. Se assim fosse, falar-se-ia não de participação, mas de observação). A transformação na forma como eu me reconheço terá de ser suscitada por algo que me diga alguma coisa, que ponha em causa algo em mim, e por isso serei impelido a prestar-lhe atenção. Neste contexto, um determinado objecto, uma situação ou até um uso da linguagem, para que seja susceptível de criar alguma

estranheza, não deve acontecer simplesmente: terá de acontecer relativamente a alguém, e é aqui que a estranheza obtém a sua imprevisibilidade e o seu interesse.

Outro aspecto do excerto de Thomas Hobbes anteriormente citado parece estar relacionado com esta questão: a insistência já referida em palavras como esperança, expectativa ou admiração, sendo que esta última indica o prazer que se sente perante o raro ou o invulgar. Indica, sobretudo, um desejo de estar confortável numa situação em que me vejo de forma diferente, em que algo me acontece, um desejo de estabilidade na estranheza que essa alteração provoca. Esta sensação de bem-estar pode levar a uma vontade, que me parece também ser a de Miranda em *The Tempest*, de cumprimentar o mundo, como se o encontrasse realmente novo. E nesta situação, em que uma pessoa se reconhece de um modo diferente, é pertinente que se fale em esperança e expectativas.

Retomo o poema de Wallace Stevens comentado no primeiro capítulo, mais concretamente o exemplo do pote que se intromete na paisagem do Tennessee. O pote, como aí foi dito, nada perde da sua individualidade nessa imagem. Pelo contrário, é através do contraste que cria no meio daquela paisagem que as suas particularidades parecem ser enfatizadas. Uma fotografia do Tennessee sem o pote é comparada com outra fotografia da mesma paisagem com o pote. Poder-se-á reflectir no que levou alguém a deixar o pote *ali*. Mas o mais interessante parece ser a descrição que Stevens faz do pote no meio daquela paisagem, totalmente indiferente à invasão que a sua presença pode representar num meio que não é o seu. A paisagem tem que alterar o seu rumo, o seu modo de existência, em função da presença do pote (“The wilderness rose up to it, / And sprawled around, no longer wild”). Proponho que, e evocando uma prosopopeia temporária nesta imagem de Stevens, o elevado grau de

absorção do pote em si mesmo, para além de indicar uma presença que, através da sua desproporção, se intensifica cada vez mais, irá também reconhecer-se gradualmente de um modo diferente enquanto estiver envolvido por aquela paisagem em constante mutação. No poema, a placidez do pote é, parece-me, verdadeira, mas não sem os seus sacrifícios. Manter-se naquele sítio inóspito requererá uma intensa concentração em si mesmo e um reconhecimento constante das alterações a que está sujeito.

O poema de Wallace Stevens, neste caso algo distorcido, serve aqui para acentuar a situação de Miranda que se tem vindo a descrever, e a forma como ela foi, ao longo de *The Tempest*, reconhecendo as transformações perceptivas a que esteve sujeita ao criar o seu espaço no mundo, ao justificar a sua presença entre outros. O pote do poema de Stevens parece ser elucidativo da posição de Miranda ainda de uma outra maneira. O espanto que é atribuído a Miranda na sua exclamação implica, pelo menos no momento em que é manifestado, um estado de êxtase, dir-se-ia até de uma condição de imobilidade perante as mudanças que lhe causam o espanto. Poder-se-á esboçar pelo menos três fases em que estas ocorrem: a de uma filha que apenas vive em função dos desejos do seu pai, a de uma consciência alertada pelo reconhecimento do seu passado, a de uma mulher que reconhece a possibilidade de optar pelo seu desejo, e a de uma mulher que procura entender o que de si é comprometido na distância que a separa dos outros (evidente na sua “acusação” a Ferdinand durante o jogo de xadrez). Estas fases distintas do seu reconhecimento ganham uma existência concreta através de acontecimentos que são independentes da sua vontade e deliberação. É esta influência exterior que irá provocar as alterações em Miranda.

Paul de Man e Marcel Proust sobre a leitura

A imagem que me parece dar profundidade a esta ideia é a que Paul de Man refere no seu ensaio *Reading (Proust)*⁹⁰, construída sobre a seguinte passo de *À La Recherche Du Temps Perdu*: “(...) os meus sonhos de viagem e de amor não passavam de momentos – que hoje separo artificialmente como se praticasse cortes a alturas diferentes de um jacto de água irisado e aparentemente imóvel – num mesmo e indeseiável jorrar de todas as forças da minha vida.”⁹¹ A forma como de Man se refere a esta passagem de Proust indica alterações importantes que iluminam o seu argumento acerca da inseparabilidade dos processos da escrita e da leitura evocados na *Recherche*.

No caso da estranheza, considerarei a leitura (que para de Man reúne as qualidades de movimento e de imobilidade) num sentido mais abrangente do termo, indicando com ele a ideia de que uma pessoa se lê e interpreta a si mesma constantemente, nas mais variadas situações da sua vida. Aquilo que Cavell descreve acerca da leitura de outras mentes ao comentar alguns passos da segunda parte das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein é, a meu ver, aplicável à leitura que uma pessoa faz de si mesma: “(...) o ser humano, para ser compreendido [*grasped*], tem de ser lido. Conhecer uma outra mente é interpretar uma fisionomia (...); não se trata aqui de um ‘mero conhecer’. Terei de ler a fisionomia e observar a criatura de acordo

⁹⁰ Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale UP, 1979., pp. 57-79.

⁹¹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann* (trad. Pedro Tamen), Lisboa: Relógio d'Água, 2003., p. 95.

com a minha leitura, e tratá-la de acordo com a minha observação.”⁹² Reconhecer-me é inseparável desta leitura, dos outros e de mim: a minha mente apresenta muitas vezes uma fisionomia diferente, e certos aspectos (memórias, expectativas) são privilegiados numa ocasião e ignorados noutra. Claro que não se trata de um mero caso de obter conhecimento (definitivo), de um objecto que *passei a conhecer*: envolve disposições, respostas e reacções diferentes perante aquilo que entendo ser o aspecto da minha mente, e o conhecimento provisório que obtenho da mesma é apenas uma entre muitas outras formas de me tornar naquilo que sou, de prolongar o sentido de esta ser a minha vida. Irei desenvolver este ponto mais adiante.

Acrescento também que o estatuto que de Man atribui à leitura por via de Proust é particularmente apto para descrever o que entendo por êxtase ou perplexidade num momento em que se estranha algo. O quarto de Proust seria, neste caso concreto e nos termos de Paul de Man, o laboratório dessa estranheza: o que poderá levar a esta afirmação não é a ideia de que os “ingredientes” da estranheza possam ser lá encontrados, mas uma certa atracção pela forma como o momento da leitura é aí continuado. Paul de Man identifica a expressão metafórica “[o] mesmo e indesviável jorrar de todas as forças da minha vida” como o elemento unificador dos vários níveis de leitura que se concentram em “alturas diferentes de um jacto de água irisado e aparentemente imóvel”. Como menciona em seguida, “[a] figura visa a mais exigente das reconciliações, aquela que junta movimento e estagnação [*stasis*] (...)”⁹³. Proust descreve o jacto como “aparentemente imóvel”, o que transmite a ideia de um estado de êxtase ou de perplexidade do narrador, ao mesmo tempo que concentra em

⁹² Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York: Oxford University Press, 1979., p. 356.

⁹³ Paul de Man, *Allegories of Reading*, p. 68.

si inúmeros movimentos que advêm de toda a actividade exterior, e que começa (mas não acaba) fora do seu quarto e da sua mente. Há, por um lado, uma direcção de sentido inflexível, e por outro, uma simultaneidade de movimentos que me parece ser importante destacar na imagem de Proust. Gostaria aqui de substituir a expressão “direcção de sentido” por convicção. A simultaneidade de movimentos estará, por sua vez, relacionada com a diversidade de breves ocorrências exteriores que fazem com que o reconhecimento que o narrador faz de si mesmo se altere constantemente. A dificuldade, como de Man indica, está em garantir a viabilidade da imagem que junta movimento e imobilidade, isto é, o movimento de ocorrências exteriores à leitura e a persistência da convicção do narrador na espécie particular de verdade que ela consegue transmitir.

Uma outra frase do romance de Proust poderá elucidar melhor a viabilidade desta junção: “Aquela sombria frescura do meu quarto era para o sol de chapa da rua o que a sombra é para o raio de luz, isto é, tão luminosa como ele, e oferecia à minha imaginação o espectáculo total do Verão que os meus sentidos, se tivesse ido passear, só teriam podido gozar por fragmentos;”⁹⁴. A convicção que referi anteriormente parece decorrer desta ideia, que relembra as palavras de Paul de Man acerca de uma espécie de cegueira do crítico literário enquanto ponto-de-vista privilegiado: uma cegueira que significa, em traços gerais, não ter em consideração ou conhecer todas as consequências que o seu trabalho de interpretação poderá ter (e que muitas vezes são contrárias ao que pretende dizer) e a forma como o crítico vai criando um discurso que contrasta com o da obra que interpreta e que, ainda assim, procura modos de conviver com esta no mesmo espaço interpretativo. A sombra e o contraste (a frescura) que se

⁹⁴ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*, p. 68.

reproduz no quarto de Marcel, na situação descrita do dia quente, não poderia existir sem a intensidade particular do sol nesse dia. A “sombria frescura” é exactamente proporcional à intensidade da luz que a provoca. Proust indica que esta sombra é tão luminosa quanto a luz exterior, não apenas neste sentido de proporcionalidade, mas num outro que me parece mais importante e que lembra novamente a cegueira evocada por Paul de Man: o que em Marcel é despertado através da sensação dessa frescura leva-o a sensações de êxtase e de bem-estar durante o processo da leitura, cuja intensidade não obteria se recebesse a fonte dessa felicidade directamente, na rua, sem aquilo que filtra a sua relação com a luz: o seu quarto (como o quarto da sua primeira estadia em Balbec, com os reflexos do mar nas vidraças das estantes⁹⁵) filtra e atribui uma nova relação de sentido com o exterior (contrariando assim a desilusão proustiana sobre o aspecto real das coisas), o que é o mesmo do que falar da absorção de Marcel nos seus pensamentos e na dimensão de verdade que o movimento repetitivo da própria leitura lhe transmite.

A actividade exterior é transportada, ainda que de um modo fragmentado, para o plano mental de Marcel. De Man diz a este respeito: “(...) se se pretende atingir uma totalização, a natureza íntima [*inwardness*] do leitor no seu abrigo terá também de conseguir a força de uma acção concreta. O processo mental da leitura prolonga a função da consciência para lá da mera percepção passiva; tem de conseguir uma dimensão mais ampla e tornar-se numa acção.”⁹⁶ Parece-me que esta forma de acção, no contexto da estranheza que se tem vindo até agora a considerar, pressupõe, antes de mais, a situação que foi antes descrita acerca de algo *acontecer a alguém*. E no caso

⁹⁵ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: À sombra das Raparigas em Flor* (trad. Pedro Tamen), Lisboa: Relógio d'Água, 2003., p. 255.

⁹⁶ Paul de Man, *Allegories of Reading*, p. 63.

de Proust, há realmente uma forte interferência de aspectos exteriores no plano mental da sua leitura. O exterior, de certo modo, acontece-lhe, modifica constantemente a própria leitura e a forma como Marcel está preparado para entender o que lê. E é por isso também que o que recorda dos seus dias de leitura não é o conteúdo do livro, mas as situações exteriores e pontuais que interferem na absorção em silêncio das palavras, e que lhes atribuem um rosto (um apelo à individualidade do leitor) diferente. O chamamento de Françoise para o almoço ou o rebuliço da filha do jardineiro que alerta para a passagem da tropa funcionam como marginalia fundamental para o reconhecimento que Marcel faz das mais ténues alterações na sua percepção. Assim, Proust define os livros que lemos na infância como “os únicos calendários que guardámos dos dias passados, e com a esperança de ver reflectidas nas suas páginas as casas e os lagos que já não existem.”⁹⁷ Claro que estas casas e lagos não se encontravam no livro, mas nos arredores da impressão provocada no leitor.

Marcel é interrompido na sua leitura, em *Du côté de chez Swann*, pela passagem da tropa na Rua de Santa Hildegarda, uma ocorrência habitual em Combray nesses tempos de juventude de Marcel e um autêntico espectáculo para os sentidos de Françoise: “ – Pobres rapazes – dizia Françoise mal chegava ao gradeamento já em lágrimas. – Pobre juventude que será ceifada como um prado. Só de pensar nisso fico chocada – acrescentava ela, pondo a mão no coração, no lugar onde recebera o tal *choque*.”⁹⁸ A descrição deste movimento da mão de Françoise parece ser tingida de ironia perante uma certa ingenuidade da sua parte, e ao mesmo tempo por um sentimento afectuoso e reconciliador (esta tensão será notória em quase todas as

⁹⁷ Marcel Proust, *O Prazer da Leitura* (trad. Magda Bigotte de Figueiredo), Alfragide: Teorema, 2011, p.6.

⁹⁸ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*, pp. 96-97.

descrições de Françoise). Marcel talvez respondesse com o mesmo gesto se lhe perguntassem por que razão passaria ele tanto tempo a ler. Certamente não iria apontar para as páginas do livro e dizer: está aqui. O gesto vago de Françoise é duplicado por um gesto idêntico, o que Marcel faz ao descrevê-lo (recriá-lo através da recordação) nas páginas da *Recherche*: a escrita da sua obra é uma forma sofisticada de substituir o gesto de apontar para o coração.

O “*choque*” que Françoise sente é provocado pelo desfile da tropa, que ocupa toda a largura da rua e suspende a restante actividade no local. Parece-me existir um movimento paralelo entre o ruído da passagem da tropa (aliás descrita de modo semelhante como “uma torrente desenfreada”), que concentra os inúmeros e pressagiados actos de coragem que reforçam a convicção de Françoise, e “o choque e a animação” da “torrente de actividade”⁹⁹ durante a leitura, que intensifica o estado de repouso “da mão imóvel no meio da água corrente”. A principal razão para a serenidade desta mão é o facto de se encontrar numa posição autoral que participa, durante a leitura, numa rescrita do livro e das vivências nele sugeridas. Associo esta reescrita ou releitura àquilo para que Wittgenstein e depois Cavell apontam com a ideia de experienciar o significado de uma palavra. Segundo Cavell,

[c]onhecer uma fisionomia é perceber o que esta quer dizer, tê-la a falar connosco, ‘experienciar o [seu] significado’. Como é que este conhecimento se expressa? Por vezes, mostro-me impressionado com um aspecto; outras, mostro que esse aspecto despontou em mim [*has dawned on me*]; posso mostrar formas diferentes de ficar surpreendido [*being taken by surprise*], dependendo do

⁹⁹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*, p. 91.

caso. Mas de modo nenhum poderá esse conhecimento ser expresso com um ‘mero relato’, excepto no caso provável de o mesmo se ter tornado num pedaço da minha história.¹⁰⁰

A fisionomia particular que certas palavras ou proposições convocam no momento da leitura provoca o despontar de um aspecto no leitor. Tanto a fisionomia como o aspecto que surpreende o leitor existem num momento específico e são o resultado de um reconhecimento que este faz em si mesmo do significado daquilo que lê, isto é, do lugar que lhe atribui entre as suas associações de ideias, memórias, experiências e expectativas. Para Marcel, o momento da leitura é um meio privilegiado para se ler a si mesmo, bem como o lugar de repouso cuja estabilidade é indissociável da convicção no género de verdade que este modo particular de leitura lhe inspira: “Na realidade, cada leitor é, quando lê, leitor de si próprio. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de lhe permitir discernir aquilo que, se não fosse aquele livro, ele porventura nunca veria dentro de si mesmo.”¹⁰¹

A linguagem da crença

Tal como a mão de Françoise se irá estabelecer sobre o coração, reinscrevendo continuamente uma crença inabalável no destino cruel dos soldados que desfilam à sua frente, Marcel reafirma com a mão autoral a sua convicção, não exactamente no conteúdo do que lê, mas na promessa de verdade que a relação com esse conteúdo

¹⁰⁰ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, p. 357.

¹⁰¹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado* (trad. Pedro Tamen), Lisboa: Relógio d'Água, 2005., p. 233.

lhe proporciona: mais concretamente, e voltando às palavras que anteriormente destaquei de Thomas Hobbes, uma relação que proporciona esperança, expectativas e uma admiração profunda perante os dias (de leitura, de pensamento, de escrita) que tem à sua frente. A admiração pelos dias que virão, que tornam a morte indiferente a Marcel, é exemplificada de uma forma clara numa passagem final da *Recherche*. Nesta passagem, vê-se também que os gestos de Françoise e de Marcel finalmente coincidem, no momento em que duas convicções se encontram num perfeito estado de harmonia. A imagem contém duas figuras que se lêem a si mesmas num único objecto, um livro remendado: uma Françoise quase cega (“ela, que agora tão velha, quase não via nada”) e um Marcel doente que aprende que a marca da sua separabilidade e ao mesmo tempo da sua necessidade dos outros significa também o começo precioso da sua obra, a materialização da verdade que procurava desde as suas primeiras leituras. Françoise e Marcel lêem-se no mesmo livro quando trabalham sobre ele em conjunto, usando-o como o reduto imediato das suas intuições:

A Françoise haveria de me dizer, mostrando-me os cadernos roídos como madeira onde entrou caruncho: ‘Está tudo comido pela traça, olhe que pena, aquele pedaço de página parece uma renda’; e, examinando tudo aquilo com olhos de alfaiate: ‘Não acredito que possa ter conserto, está perdido. Mas que pena, se calhar são as suas melhores ideias. Como se diz em Combray, não há peleiros que saibam tanto de peles como as traças. Escolhem sempre os melhores tecidos.’¹⁰²

Esta é a linguagem da crença. Acima de tudo, aponta para um estado de encantamento que faz com que os comportamentos de Marcel e de Françoise pareçam extensões dessa crença, repetidos, não apenas por hábito, mas em função de

¹⁰² Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 363.

um conhecimento que não pode ser provado, apenas mostrado, e nunca *exactamente* da mesma maneira. Sugiro que estar confortável na estranheza é agir deste modo. Recupera-se a realidade de um modo diferente, com outras prioridades. Françoise nunca é ignorante na forma como remenda um tecido ou como faz a sua galantina de vaca, ao contrário de outras situações não relacionadas com este modo intuitivo de lidar com a realidade. E é por Marcel identificar em si mesmo esse modo que irá escolhê-la como companheira no ofício da escrita:

(...) trabalharia junto dela, e quase como ela (pelo menos como ela trabalhava dantes, ela que, agora tão velha, quase não via nada), visto que, prendendo aqui e ali com um alfinete uma folha suplementar, iria construindo o meu livro, não digo ambiciosamente como uma catedral, mas só e apenas como um vestido. Quando não tivesse ao pé de mim toda a minha papelada, como dizia a Françoise, e me faltasse justamente aquele papel de que precisava, a Françoise compreenderia bem o meu enervamento, ela que dizia sempre que não podia coser se não tinha linha do número conveniente e os botões necessários.¹⁰³

A cegueira crescente de Françoise nesta fase é sintomática daquilo que Marcel procura: não o tipo de conhecimento que resulta de informação nova, mas a agilidade prática da superstição; tal como o hábito de juventude de alguns em andar de olhos fechados sem embater nos objectos “para sentir o que um cego sente” ou como o gozo intercalado de espanto (e uma sensação de conforto associado a este espanto) ao adivinhar aos poucos a disposição da mobília no quarto escuro em que se acorda, enquanto se revisita mentalmente uma série de quartos familiares (como acontece no princípio da *Recherche*, em que não saber onde se está é, numa fase inicial, sinónimo de não saber quem se é. Cavell irá contar uma experiência semelhante na sua obra

¹⁰³ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 362.

autobiográfica *Little Did I Know*¹⁰⁴). A ideia de admiração é inseparável de uma sensação de conforto e de segurança, em que uma pessoa se abstrai de tudo o que não se prende com o objecto dessa admiração. Proust faz referência, no seu romance, a uma “crença mental” durante a leitura, que “executava incessantes movimentos de dentro para fora, para a descoberta da verdade (...)”¹⁰⁵. A crença mental de que Proust fala é a sua “crença na riqueza filosófica, na beleza do livro que lia, e o [seu] desejo de tomar posse delas, fosse qual fosse o livro.”¹⁰⁶ Este desejo de posse poderá justificar a total absorção do sujeito em si mesmo durante uma determinada actividade. A imagem dos “incessantes movimentos de dentro para fora” será fundamental para entender esta ideia, a que voltarei no final deste capítulo. Dir-se-ia que a leitura do livro serve como pretexto para se enveredar pelos estados meditativos mais diversos e abstractos, cujo refinamento e acuidade depende, porém, e de modo fulcral, da leitura interposta e do seu modo repetitivo.

O que tenho vindo a destacar é a confluência entre o espanto, a admiração e um estado anímico associado a uma forma particular de prestar atenção. Esta confluência é, parece-me, uma das formas possíveis de abordar a ideia de estranheza. Proust, na *Recherche*, refere vários momentos em que o espanto acompanha um estado anímico que se afasta dos mecanismos do hábito e transforma a percepção da realidade. No final do seu romance, designa esta forma de prestar atenção, associada a experiências no passado, como algo que acontece “fora do tempo”, e que retém a sua importância enquanto meio privilegiado para a criação artística. É por isso que o narrador da *Recherche* chegará à conclusão de que a recordação provocada por um

¹⁰⁴ Stanley Cavell, *Little Did I Know: Excerpts from Memory*, Stanford: Stanford UP, 2010., p. 28.

¹⁰⁵ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*, p. 92.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 92.

acontecimento no presente é rápida e fugidia, isto é, o momentâneo êxtase que a acompanha não poderá ser encontrado em nenhum ponto específico da memória. A desilusão não acontece apenas ao revisitar os sítios em que outrora certas situações nos marcaram. Ela acontecerá também se uma pessoa procurar aprofundar com detalhe o momento de êxtase que uma recordação lhe sugeriu. Ainda assim, é significativo que se proporcione este êxtase perante situações aparentemente triviais. Um exemplo será o de Marcel, quando se dirige a casa dos senhores de Guermites pela última vez no romance:

Mas no momento em que, ao endireitar-me, poisei um pé numa pedra menos alta que a anterior, todo o meu desânimo se desvaneceu perante a mesma felicidade que em diversas épocas da vida me havia sido concedida pela contemplação de umas árvores que julgara reconhecer num passeio de carruagem nos arredores de Balbec, pela imagem dos campanários de Martinville, pelo sabor de uma madalena molhada numa infusão, por tantas outras sensações de que falei e que as últimas obras de Vinteuil me tinham parecido sintetizar. Tal como no momento em que saboreava a madalena, toda a inquietação sobre o futuro, toda a dúvida intelectual se haviam dissipado.¹⁰⁷

Ao compreender que o desnível no pavimento está relacionado com um episódio que experienciara em Veneza, Marcel chega depois à conclusão de que o esforço de aprofundá-lo será inútil: “[...] compreendia igualmente bem que o que a sensação das lajes irregulares, da rigidez do guardanapo, do sabor da madalena haviam despertado em mim não tinha qualquer relação com o que muitas vezes procurava recordar de Veneza, de Balbec, de Combray, socorrendo-me de uma

¹⁰⁷ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*, p. 186.

memória uniforme.”¹⁰⁸ O que importa realçar nesta passagem é a ideia de “memória uniforme”: uniforme como o pavimento que Marcel percorre até chegar ao desnível, à pedra solta. A uniformidade da memória terá a ver com factos, imagens específicas que o pensamento reconstrói. Os desníveis nessa uniformidade (aquilo que provoca a sensação de estranheza em Marcel) referem-se àquilo que *acontece* ao narrador, constituem aquilo que desponta em si, que participa no reconhecimento que faz de si mesmo. Quando me refiro a algo que acontece ao narrador, não estou a pensar naquilo que poderá ter de facto acontecido no seu passado. O mais importante não é que tenha havido uma madalena na sua infância, uma pedra solta num passeio de Veneza, ou que três árvores tivessem aparecido no seu caminho durante o passeio de carruagem em Balbec com a sua avó e a senhora Villeparisis. Estes aspectos da memória têm uma acção profunda na sua percepção pelo facto de se imporem na experiência do presente de um modo inesperado, e por fazerem com que Marcel reconheça, talvez no espaço de segundos, formas de vida cuja pertinência já não reconhecia no aspecto habitual da sua vida, a que se acostumara. No final do percurso até à casa dos Guermantes, Marcel é subitamente lembrado da verdade da sua convicção, de algo absolutamente certo e imóvel em si, semelhante à verdade que procurava nos momentos da leitura. Tal como Françoise é lembrada da sua natureza supersticiosa ao observar os soldados que desfilam, marcando a sua convicção no destino fatal que os espera com lágrimas e uma mão sobre o coração, Marcel é relembrado da sua convicção na natureza da arte que lhe interessa criar, cujas origens já se encontravam delineadas na caracterização da pintura de Elstir, em *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 189.

Ernest Jentsch, num artigo de 1906 intitulado “Zur Psychologie des Unheimlichen”¹⁰⁹, associa à ocorrência da sensação de estranheza dois aspectos que merecem ser referidos. O primeiro é que a mesma sensação não exerce necessariamente um efeito de estranheza em todas as pessoas, e que, mesmo que uma pessoa já tenha sentido essa estranheza, ela não ocorre sempre como se se tratasse de um esquema de causa-efeito, ou, pelo menos, não ocorre todas as vezes da mesma maneira. O segundo ponto em ter em consideração sobre a estranheza é, segundo Jentsch, a incerteza intelectual que decorre após a ocorrência de determinada impressão, e que se opõe à conveniência do hábito e do que é familiar. A incerteza intelectual pode decorrer da nossa dificuldade em nos apropriarmos de um determinado ambiente cognitivo. Jentsch acrescenta no seu ensaio algumas razões para esta incerteza, por exemplo, a ideia de desconhecermos o tipo de comportamentos e associações mentais que ocorrem na pessoa que estranhemos, como se algo nos estivesse a ser propositadamente ocultado para nos provocar esta incerteza desorientadora. Outro tipo de incerteza está também em jogo, que é a “tendência natural do homem”, diz Jentsch, para “inferir, numa espécie de analogia ingénua com o seu próprio estado animado, que todas as coisas do mundo exterior são também, e do mesmo modo, animadas.”¹¹⁰ Voltarei a esta analogia (nos termos de Freud e Cavell) no terceiro capítulo. Por agora, é importante sublinhar a importância da incerteza em alguns momentos de estranheza, precisamente, a meu ver, por ser o resultado daquilo que Paul de Man (a partir do crítico Georges Poulet) identifica como

¹⁰⁹ Ernst Jentsch, “On the Psychology of the Uncanny”, trad. Roy Sellars), PDF disponível em: http://theuncannything.files.wordpress.com/2012/09/jentsch_uncanny.pdf, p. 189.

¹¹⁰ Ernst Jentsch, ‘On the Psychology of the Uncanny’, p. 12.

uma confluência entre movimentos retrospectivos e prospectivos¹¹¹, e que atravessa também a obra de Proust. Por um lado, encontra-se o que o narrador imagina, aquilo que procura e vai construindo, de uma forma prospectiva, para satisfazer a ideia daquilo que ambicionou ou pressentiu, buscando assim a constatação da identidade de algo que lhe pareceu impreciso em primeiro lugar. Por outro lado, encontra-se o tipo de associações que, de um modo retrospectivo, o narrador faz, voluntaria ou involuntariamente, perante ocorrências que na sua memória parecem ser da mesma família de impressões. No entanto, o que acontece em alguns casos é precisamente o contrário desta incerteza intelectual. O que tenho vindo a descrever é uma proximidade forte entre a sensação de estranhar, o espanto, e o estado anímico que este convoca (a que associo à ideia de estar confortável ou seguro na estranheza). Esta proximidade é provocada por uma convicção inabalável do indivíduo em reconhecer-se de um modo diferente, com uma nova atitude perante as suas crenças, memórias e expectativas, indicando um ressurgimento do interesse em si mesmo.

Cavell, Robert Pippin e Proust sobre convicção

Stanley Cavell sugere que a certeza e a convicção nascem de um reconhecimento da impressão particular (a marca) que uma determinada experiência deixa em nós. O contexto em que esta ideia surge está relacionado com o tipo de conhecimento que está em causa quando dizemos que sabemos (ou que percebemos ou sentimos) o que uma obra de arte expressa. Cavell escreve:

¹¹¹ Paul de Man, *Allegories of Reading*, p. 57.

‘Conhecer pelo sentir’ [*knowing by feeling*] não é o mesmo que ‘conhecer pelo toque’ [*knowing by touching*]; isto é, não se trata de proporcionar um *fundamento* [*basis*] para uma reivindicação de conhecimento [*a claim to know*]. No entanto, poder-se-ia dizer que o sentir [*feeling*] funciona como uma pedra-de-toque: a marca deixada na pedra está fora do campo de visão dos outros, mas o resultado é o do conhecimento, ou tem a forma do conhecimento – está apontado para um objecto, o objecto foi testado, o resultado é o da convicção.¹¹²

A impressão que me marcou está longe da atenção dos outros, só eu é que posso testemunhá-la. Ainda assim, ela existe (foi a mim que aconteceu). Esta relação privilegiada com um determinado objecto confere a autoridade de que necessito para dizer que o testei, que o sei reconhecer na minha vida, o que significa que passou a conviver com outras impressões que me são familiares, numa vasta rede de associações entre ideias, emoções e significados provisórios. Proust explica que duas pessoas podem ter a memória de uma mesma coisa, embora retirem delas aspectos distintos, que por sua vez passarão a motivar pensamentos muito diferentes¹¹³. Cada aspecto da realidade é experienciado de um determinado modo, muitas vezes temporário. O mesmo aspecto num outro contexto poderá desfazer a aparência anterior e provocar reacções contrárias à primeira impressão. A marca ou impressão que Cavell refere, afastada do conhecimento de todos menos daquele que a sente, relembra o que apontei no primeiro capítulo como sendo a convicção do crítico em procurar merecer a sua intuição sobre uma determinada obra de arte. Usei o termo *responsabilidade* para destacar o carácter não solipsista da intuição deste crítico, que procura formas de descrever aquilo que vê (e que mais ninguém consegue ver) que

¹¹² Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, p. 192.

¹¹³ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 297.

possam conviver no mesmo espaço interpretativo da obra de arte, mas não no sentido de a substituir ou de a “resolver”.

A ideia de responsabilidade está ligada à impressão ou marca que Cavell refere no excerto anterior. O objecto foi testado, diz, e o resultado é o da convicção. “[O] sentir [*feeling*] funciona como uma pedra-de-toque: a marca deixada na pedra está fora do campo de visão dos outros”: a marca deixada nas minhas emoções é provocada pela obra de arte. Aqui regresso à noção avançada por Hobbes ao referir-se ao conceito de admiração e ao seguinte passo: “tudo aquilo que de novo acontece a um homem”. O que *acontece* ao indivíduo é também a marca que um objecto deixou em si, que interfere com as suas emoções, com a sua forma de vida. A responsabilidade de que falei no primeiro capítulo ganha aqui forma: trata-se da responsabilidade (diria quase uma obrigação) em comunicar aos outros o aspecto desta marca, de fazer notar a importância que tem para mim, de certo modo mostrar, afinal, que *eu* importo, e que posso acrescentar algo de relevante sobre o objecto que provocou a marca (talvez algo que nem o seu criador suspeitava) se mostrar como ele *me* influenciou. Esta forma de me reconhecer é indissociável da forma como eu procuro ir ao encontro de outras pessoas e reconheço a sua existência. Diz Cavell: “(...) o que eu vejo é *aquilo* (apontando o objecto). Mas para que isso comunique, também tu terás de o ver. Descrever a nossa experiência da arte é uma forma de arte em si mesma; o fardo [*burden*] de a descrever é parecido com o fardo de a produzir.”¹¹⁴

Estranhar o que nos rodeia pode ser visto como um desafio: pôr-me em causa nas minhas acções, arriscar o valor das minhas crenças, perceber o que estou disposto a partilhar acerca de mim, reconsiderar as consequências da minha atitude no mundo,

¹¹⁴ Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, p. 193.

as marcas que deixo nos outros. Este risco (de reconhecermos as nossas acções como nossas) é aprofundado por Robert B. Pippin, em *Fatalism in American Film Noir*¹¹⁵, numa abordagem idêntica à ideia de reconhecimento (*acknowledgment*) desenvolvida por Stanley Cavell em ensaios como “Othello and the Stake of the Other” e “The Avoidance of Love: A Reading of King Lear”, ou na quarta e última parte da obra *The Claim of Reason*. No seu livro, Pippin descreve, no contexto da atmosfera fatalista do *film noir*, os cenários negros do cepticismo relativo a outras mentes, em que a noção de agência é constantemente posta em causa, não só pela ideia (contestada) do fatalismo, mas pela necessidade que os protagonistas deste género de filmes sentem de protegerem a sua individualidade da atenção dos outros, de não se deixarem reconhecer, de fugirem das consequências das suas acções, movimentando-se numa espécie de pesadelo contínuo porque nunca tornam o mundo real para si mesmos (os protagonistas vivem na ilusão de que o que lhes acontece é somente o resultado de fatalidades, alheias a qualquer motivação pessoal). A noção de agência individual e colectiva, que Pippin contrasta com um suposto fatalismo no género do *film noir*, é pertinente para o que se tem vindo a discutir, e sobretudo para sublinhar o carácter intencional que acompanha a forma como muitas vezes uma situação de estranheza ocorre (o que não significa que esta possa ser *provocada*). A estranheza não é um processo fixo, com métodos próprios, mas sim um modo perceptivo que só se torna possível quando o sujeito reconhece a sua vida como uma unidade de sentido (provisional) inflectida sobre alguma coisa no presente (uma pessoa, um modo de falar, um rosto, um objecto trivial, uma obra de arte).

¹¹⁵ Robert B. Pippin, *Fatalism in America. Film Noir. Some Cinematic Philosophy*, Charlottesville: U. of Virginia P., 2012.

Como se poderá perceber ao longo da *Recherche* de Proust, Marcel encontra-se várias vezes envolvido em situações de êxtase e de felicidade aparentemente sem explicação. É a coincidência entre a familiaridade de uma memória e a factualidade desinteressada do presente que provoca o arrepio da estranheza: uma parte de nós (por exemplo, uma memória) acontece-nos quando menos esperávamos. A desilusão proustiana que vem da estéril repetição dos lugares ou do conhecimento das terras depois da fantasia criada em volta dos seus nomes é compensada pelo conhecimento que os momentos de estranheza lhe concedem. Este conhecimento implica uma forma diferente de Marcel prestar atenção às coisas, um relacionamento com o que o rodeia em que a ideia que tem de si mesmo é tão evidente (e invasiva) como o pote do poema de Stevens.

Ter autoridade sobre a minha vida significa ter uma perspectiva sobre a mesma que prevalece entre outras, minhas ou de outras pessoas. Ao mesmo tempo, significa também admitir que essa perspectiva que prevalece é temporária, nunca associada a uma qualidade essencial que eu possa ter, a uma essência que me possa definir e a partir da qual encontro a direcção certa para a minha vida. Recordar um episódio do meu passado e perceber nele uma manifestação, por mais ténue que seja, daquilo que sou no presente é aquilo a que Pippin se refere em “On ‘Becoming Who One Is’ (And Failing): Proust's Problematic Selves”¹¹⁶, e partindo de Proust, com a expressão *tornarmo-nos naquilo que somos*. Pippin identifica a ilusão inicial de Marcel de que há um “eu” que se pode perder na passagem do tempo, quando é precisamente o reconhecimento dos constantes encontros e perdas daquilo que é visto provisionalmente como o “verdadeiro eu” que o vai construindo. A alteração

¹¹⁶ Robert B. Pippin, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, Cambridge: Cambridge UP, 2005., pp. 307-339.

perceptiva que em nós torna estranho o que era familiar pode ser sugestionada por outras pessoas, outras mentes. Robert B. Pippin, no seu capítulo sobre Proust, acentua o aspecto social que atravessa todas as tentativas de tentarmos definir (e tornarmos-nos) aquilo que somos:

A realidade de semelhante auto-imagem [*self-image*], o que acaba por confirmá-la, não é a fidelidade a uma essência interior, mas em última análise uma questão de acção, aquilo que realmente fazemos, uma questão de nos comprometermos no mundo [*a matter of engagement in the world*], tal como se trata, de certo modo, de uma espécie de negociação com os outros acerca do que *foi* exactamente aquilo que uma pessoa fez (portanto, determinar que certa coisa é verdade acerca de mim é algo muito mais parecido com uma decisão do que com uma descoberta.)¹¹⁷

O facto de a decisão sobre aquilo que eu sou incluir o reconhecimento que é feito por outras mentes acerca de mim é indicativo de que a estranheza de que tenho vindo a falar (não no sentido de estranhar algo absolutamente novo) muitas vezes necessita também deste aspecto social para que se proporcione. A estranheza está associada a memórias e a experiências que envolvem uma sensação acentuada de exclusividade. Aquilo que a resguarda do solipsismo é o impulso que posteriormente provoca no sentido de uma abertura perceptual perante o mundo (como a de Miranda em *The Tempest*), um impulso em recontar a experiência, em retomar a presença do outro através de uma nova forma de lhe prestar atenção, um impulso, como Cavell indica, para comunicar: “[i]mporta [que os outros saibam], existe um fardo [*burden*], isto porque, a menos que eu consiga contar o que sei, existe a sugestão (para mim

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 309-310.

também) de que eu *não* sei. Mas eu *sei* – o que eu observo é *aquilo* (apontando o objecto).”¹¹⁸

A última frase do excerto de Pippin que transcrevi (“determinar que certa coisa é verdade acerca de mim é algo muito mais parecido com uma decisão do que com uma descoberta”) poderá ajudar a entender que a minha ideia de estranheza envolve, não exactamente uma descoberta (embora também o possa ser noutras situações), mas sobretudo o efeito de uma decisão. Esta ideia transmite a noção de que estamos constantemente a tornarmo-nos naquilo que somos, ao optar por uma versão (entre muitas) do que podemos ser, uma perspectiva que atribui um sentido ou inclinação particulares às minhas acções, pensamentos e recordações. Trata-se de uma interpretação que prevalece entre outras, e num diálogo comigo e com outras pessoas apercebo-me de que afinal este ou aquele comportamento, ideia, postura ou expectativas pertencem-me. A estranheza nasce muitas vezes deste sentimento de posse (aparentemente) inapropriada, ou, pelo contrário, de desposseção. Este último caso refere-se, por exemplo, a situações em que vemos a nossa autoridade questionada sobre as nossas convicções ou sentimentos quando outras pessoas (como é o caso de Marcel na *Recherche*) nos fazem perceber que os nossos esforços para sermos reconhecidos de uma maneira são abortados por outras interpretações. Pippin, a este respeito, indica: “(...) Marcel, na [sua] demanda para saber quem é, para saber se é um escritor, descobre que as suas crenças sobre esse e muitos outros assuntos (...) quase que de modo inevitável acabam por não corresponder à sua maneira de efectivamente reagir aos acontecimentos, sendo que essas crenças estão

¹¹⁸ Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?*, p. 193.

dessincronizadas com o modo como o que faz é entendido pelos outros.”¹¹⁹. Posso estar errado nas minhas suposições acerca do que me rodeia, mas aperceber-me da inabilidade da minha crença implica aquilo a que Proust designa como as consecutivas mortes que sofremos durante a vida¹²⁰. No entanto – e aqui é visível a forma como cada uma destas mortes implica uma transformação imediata da percepção – Proust salienta também a quase invisibilidade destas transformações e a relativa facilidade do sujeito em transitar de uma forma de vida para outra, porque, na realidade, as suas prioridades são distintas, e as memórias e expectativas são vividas sob a influência de necessidades diferentes: “Estas mortes sucessivas, tão temidas pelo ‘eu’ que iriam aniquilar, tão indiferentes e suaves depois de concretizadas e quando aquele que as receava já não estava ali para senti-las (...)”¹²¹.

Na *matinée* Guermentes, naquilo que representará a última movimentação em sociedade de Marcel na *Recherche*, este apercebe-se da comiseração dos outros convidados ao negarem-lhe constantemente o facto de que envelheceu (“ ‘você é admirável, está sempre novo’ ”¹²². Os cuidados com que os outros fazem o seu reconhecimento (“ ‘Lá está o tio’ ”¹²³) causam-lhe alguma estranheza por lhe serem dirigidos. Não se havia apercebido da própria noção da passagem do tempo, e precisou que os outros convidados o alertassem para este facto de uma forma delicada para que subitamente se sentisse estranho em si mesmo. Este ponto é secundário, a meu ver, perante uma estranheza ainda mais intensa que virá depois a sentir, a de saber, não por si, mas pelos outros, o que é mais importante na sua vida: o aspecto da sua

¹¹⁹ Robert B. Pippin, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, p. 315.

¹²⁰ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 366.

¹²¹ *Ibid.*, p. 367.

¹²² Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 253.

¹²³ *Ibid.*, p. 252.

convicção, mais concretamente o aspecto que terá a sua obra literária. A notícia que os comentários daquelas pessoas lhe trazem é que a verdade da sua arte (aquilo que o faz reconhecê-la como sua) não poderá ser encontrada num meio que envelhece, que se deteriora (e que ainda assim consegue sobreviver, como alguns convidados que parecem arrastar “solas de chumbo”¹²⁴, ou como as “máscaras” mais ou menos aptas que usam). A sua arte envolverá uma forma diferente de olhar para o que o rodeia, isto é, uma forma que parte do conhecimento dos impulsos relacionados com aquilo que tenho vindo a designar como estranheza: impulsos momentâneos em que, sugerido pelo passado e pela experiência, o autor reconhece alterações na sua percepção e encontra a possibilidade e a exuberância de estabelecer uma nova conversa consigo mesmo e com situações e pessoas que até agora só lhe tinham mostrado um rosto, que era o único meio de as conhecer (o rosto que os convidados em casa da senhora de Guermantes parecem querer esconder, atrás das suas máscaras de velhice). Naturalmente que o choque provocado pelas alterações nos outros incita uma visão diferente de si mesmo. Quando o senhor de Cambremer se lhe dirige, repetindo a sua pergunta acerca das sufocações de Marcel (um hábito que ao longo da obra serve também como um rosto através do qual o primeiro é imediatamente identificado), Marcel revela:

Eu estava a falar com ele de olhos presos a duas ou três características que podia introduzir mentalmente na síntese, no resto muito diferente, das minhas recordações, e a que chamava a sua pessoa. Mas, passado um instante, ele virou ligeiramente a cabeça e vi então que se tornara irreconhecível devido à acumulação nas faces de enormes bolsas avermelhadas que o impediam de abrir

¹²⁴ *Ibid.*, p. 257.

completamente a boca e os olhos, de tal modo que fiquei siderado, sem me atrever a olhar para aquela espécie de antrazes de que achava conveniente que fosse ele o primeiro a falar.¹²⁵

Aqui, a questão fundamental prende-se com o movimento fulgurante da percepção de Marcel, que acompanha a forma surpreendentemente passiva como aquele rosto se mostra alterado de imediato. O silêncio que se faz sentir neste diálogo da parte do senhor Cambremer acerca da sua condição de doente é acentuado com a continuação da conversa rotineira sobre as sufocações de Marcel, seguida pela comparação inevitável com as sufocações da irmã do primeiro. Uma segunda indiferença perante aquilo que causa o espanto de Marcel é representada pelo facto de a senhora Cambremer-Legrandin, ao ser questionada por Marcel sobre o estado de saúde do senhor de Cambremer, com a pergunta “Ele vai bem?”, responder “Ora, meu Deus, nada mal, como vê.”¹²⁶ Aquilo que Marcel vê parece não ser notado por mais ninguém, embora esteja à vista de todos. A natureza dissimulada da passagem do tempo entra num diálogo privilegiado com Marcel. O que ele vê no contraste entre a marca do tempo e a passividade daqueles que a sofrem não é apenas algo que lhe “ofuscava a vista”¹²⁷: o ofuscamento, o momento de estranheza, dá-se num plano mais profundo e invisível, e o impacto da luz é recebido novamente, não num plano exterior e visível a todos, mas na “sombria frescura” da sua mente, no reconhecimento em si mesmo da urgência da sua convicção em criar uma obra de arte.

Michael Fried, Proust, Hemingway: absorção e autenticidade

¹²⁵ *Ibid.*, p. 256.

¹²⁶ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 256-257.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 257.

Indiquei anteriormente a relação entre a procura do bem-estar na estranheza e a presença de uma convicção num determinado estado das coisas que rodeiam o indivíduo. Neste sentido, entender-se-á, por exemplo, a relutância de Marcel, na *Recherche*, em ver na morte uma ameaça verdadeira nos momentos em que é seduzido pelo sabor da madalena, pela visão das três árvores no passeio com a senhora de Villeparisis, ou no desnível do pavimento provocado por uma pedra solta que lhe irá lembrar Veneza. A convicção de que falo, e que Proust associa várias vezes a um modo espiritual, parte precisamente de uma relação de autenticidade do sujeito para consigo mesmo, mais concretamente no modo como faz o reconhecimento das suas alterações perceptivas e na forma como vai experienciando os variados aspectos que as suas recordações, conjugadas com as expectativas no presente e as consecutivas transformações da realidade, lhe podem mostrar. Aqui, falo de autenticidade no sentido que Michael Fried e depois Pippin atribuem ao termo, associando-a à ideia de absorção, que se contrapõe à noção de teatralidade.

O problema da ideia de absorção desenvolvida por Fried é precisamente o de poder resvalar para o solipsismo, o que invalidaria a estranheza nos termos em que se tem vindo a discutir porque, como já foi dito antes, as formas como eu me posso surpreender a mim mesmo como sendo outra pessoa implicam muitas vezes interpretações contrárias às minhas, que podem, se assim o merecerem, dispor de autoridade suficiente para mostrarem que sou outro e não o que pensava ser. Ao mesmo tempo, qualquer perspectiva sobre aquilo que eu sou, bem como uma tentativa de aprofundamento de memórias, envolvem processos empáticos e uma multiplicidade de pontos de vista que implica um inevitável questionamento sobre a

existência de outras mentes. Cavell aponta o modo como a necessidade desta existência se impõe no que diz respeito ao conhecimento que uma pessoa constrói acerca de si mesma: “(...) se não pudesse dizer a mim mesmo alguma coisa que não me tivessem dito antes, ou não pudesse dizê-la uma outra vez, não me pudesse nunca apanhar de surpresa, deparar comigo de um novo modo, ver-me-ia obrigado a aborrecer-me de modo colossal. Poderia ainda entreter-me, mas dificilmente a todo o momento. O que não poderia fazer seria interessar-me por mim mesmo. Isto pode levar-me a uma perspectiva particular acerca da minha necessidade dos outros [*the need for others*].”¹²⁸

As ideias de Fried acerca do conceito de absorção que mais me interessam são desenvolvidas no primeiro capítulo de *Absorption and Theatricality*, concretamente sobre a pintura de Jean-Baptiste-Siméon Chardin, com quadros como *La bulle de savon* (ca.1733) e *Les Osselets* (ca. 1734), e de Jean-Baptiste Greuze, com *Un enfant qui s'est endormi sur son livre* (1755) e *Un écolier qui étudie sa leçon* (Salon de 1757). Estas obras de Chardin e de Greuze são pertinentes, no contexto da abordagem de Fried, sobretudo por concentrarem em si um estado ainda primordial desta absorção, nos termos que iriam depois motivar uma parte importante da crítica de arte de Dennis Diderot. Este estado primordial implica uma tentativa de projectar no quadro uma espécie de quarta parede que irá fechar o espaço onde determinada figura está representada (a ficção suprema referida por Fried), de forma a evitar uma pose artística artificial (e intelectual) por parte do pintor, materializada na afectação de uma determinada pose (física) da figura no quadro.

¹²⁸ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, 392.

Em *La bulle de savon* e *Les Osselets*, as actividades representadas são aparentemente triviais. Em *Un enfant qui s'est endormi sur son livre* (1755) e *Un écolier qui étudie sa leçon*, trata-se, como os títulos indicam, de uma criança que adormeceu sobre o seu livro e de outra que estuda a sua lição. Surge, por um lado, através desta tentativa de afastar o espectador do quadro (aproximando-o ao mesmo tempo, pela exclusividade que o seduz) uma credibilização atribuída à ideia de passar muito tempo com actividades triviais, e por outro, uma linha de sentido que aproxima actividades triviais e períodos de sono ou de trabalho da memória. Este sentido é convincente pelo facto de os quadros sugerirem, no caso de *La bulle de savon* e de *Les Osselets*, uma total absorção de cada uma das figuras na actividade trivial e ao mesmo tempo uma dispersão da sua consciência pelo período de tempo que é sugerido no modo da sua representação. Aliás, a própria noção de durabilidade é algo que Fried indica como um dos aspectos que estes quadros transmitem de uma forma evidente. A dispersão, não apenas da consciência, mas do interesse e do valor conferido ao tempo em ambos os quadros é assim equiparada aos momentos de sono e do trabalho da memória em obras como *Un enfant qui s'est endormi sur son livre*.

Encontro algumas semelhanças entre a forma como estes quadros reagem à ameaça da teatralidade e as ideias que desenvolvi no primeiro capítulo acerca do movimento livre da mente (*free-play of mind*) evocado por Matthew Arnold e do estado de dispersão intelectual e de encanto pelo trivial presente no conto de Hugo von Hofmannsthal (e no de Virginia Woolf, embora neste caso se pudesse falar também numa certa teatralidade em literatura). Aqui, gostaria de citar Michael Fried acerca da qualidade dispersiva presente nas obras de Chardin e Greuze:

Imagens como estas não são as de um tempo desperdiçado, mas de um tempo *preenchido* (...). Quaisquer que sejam os seus precedentes iconográficos, ou mesmo as suas conotações simbólicas efectivas, elas corporizam uma nova e não moralizada [*unmoralized*] visão da distracção enquanto veículo da absorção; ou talvez se pudesse dizer dessa visão que ela destila, a partir dos mais vulgares estados e actividades, uma moralidade não oficial de acordo com a qual a absorção emerge como algo bom em si e por si mesmo [*as good in and of itself*], sem atenção prestada à ocasião em que surge [...]¹²⁹

O facto de este tipo de absorção em situações triviais envolver um preenchimento do tempo por parte das figuras representadas sugere que aquilo que o preenche poderá não ser visível ao observador do quadro. O movimento livre da mente é o tema para o qual a intenção do pintor parece apontar. A absorção é aprofundada em sucessivos graus independentemente de um objectivo em concreto, e o pensamento parece entreter-se consigo mesmo, alheio ao seu contexto e a olhares exteriores. A naturalidade com que este estado de absorção é representado é sublinhada por Robert. B. Pippin no seu artigo intitulado “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History”, num passo que, porventura, alude à expressão “movimento livre da mente” de Arnold acerca da função do crítico:

Um movimento livre das faculdades, em vez de um discernimento [*judgement*] fixo e recognitivo [*recognitive*], manifesta a mesma consciência [*appreciation*] absorativa e meditativa procurada nos projectos de Diderot e de Fried; ao mesmo tempo, e na ausência, no contexto da experiência estética, de qualquer referência que remeta, equanto reconhecimento, para uma ordem

¹²⁹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago: University of Chicago Press, 1988., p. 51.

conceptual anterior, esse movimento encontra-se especialmente próximo da invocação famosa de Fried acerca da graça da presença [*grace of presentness*] no final de *Art and Objecthood*.¹³⁰

A ideia de presença (*presentness*) veiculada por Fried no final do seu ensaio “Art and Objecthood” reafirma a relevância do meio artístico (*medium*), que significa também a actualização prática de uma forma diferente de o artista prestar atenção ao mundo que o rodeia: “Somos literalistas durante toda a (ou a maior parte da) nossa vida. A presença é a graça.” [“*We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace.*”]¹³¹ Gostaria de salientar neste contexto que literalidade pode significar para Marcel, na *Recherche*, a tentativa estéril de uma descrição exacta das suas memórias (se a palavra *exacta* pode ser aqui usada), sem a presença do meio da escrita, que é antes de mais engendrado no movimento da leitura (do reconhecimento) de si mesmo. A literalidade é a “explicação material” na qual Marcel não encontra um equivalente à altura da impressão que, por exemplo, a sonata de Vinteuil, com as suas “sensações vagas”, lhe provoca. O que devia ser expresso como resposta a essa sonata, à “fragrância de gerânio da sua música”, seria “o equivalente profundo, a festa desconhecida e colorida (...), que era o modo como ele ‘escutava’ e projectava fora de si o universo.”¹³² Marcel apercebe-se de que a sua felicidade poderá depender da sua absorção neste tipo de projecção, neste movimento, “de dentro para fora”, através do qual constata as transformações da sua percepção, e consequentemente os efeitos de estranheza que o impelem a escrever a sua obra (efeitos que partilham a mesma

¹³⁰ Robert B. Pippin, “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History” [Critical Inquiry, vol. 31, no. 3 (2005)], PDF disponível em:

<https://webshare.uchicago.edu/users/rbp1/Public/Fried%20Authenticity.pdf?uniq=-ltczp4>

¹³¹ Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1998., p. 168.

¹³² Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Prisioneira*, p. 367, 368.

natureza dos episódios da madalena, das três árvores ou da pedra solta a caminho dos Guermentes). Estes efeitos são consequência de uma localização de um *eu* que estabelece novas formas de entendimento consigo mesmo (com as suas memórias, que lhe mostram aspectos desconhecidos) num meio que surge consequentemente renovado.

Aqui retomo a frase de Proust em *Du côté de chez Swann*, mencionada anteriormente: “(...) a crença mental que, durante a minha leitura, executava incessantes movimentos de dentro para fora, para a descoberta da verdade (...)”¹³³. A ideia de verdade decorre do momento da leitura, em que aparece uma “espécie de barreira matizada de estados diferentes que, enquanto lia, a minha consciência ia erguendo em simultâneo, e que iam das aspirações mais profundamente ocultas dentro de mim mesmo até à visão toda exterior do horizonte (...)”¹³⁴. Há, ao mesmo tempo, um sentimento de vagueza que acompanha esta verdade: “o segredo da verdade e da beleza meio pressentidas, meio incompreensíveis, cujo conhecimento era o vago mas permanente objecto do meu pensamento.”¹³⁵. Ir ao encontro desta verdade, para Marcel, e utilizando aqui as palavras de Pippin citadas atrás, depende essencialmente do movimento livre da mente e das suas faculdades (“*a free play of the faculties*”) em vez de um “discernimento cognitivo”, já que aquilo que procura em si mesmo é construído no momento em que é procurado, e nada, portanto, que possa ser identificado como uma essência perdida e que depois reaparece. A ideia de verdade (assente numa relação de autenticidade do sujeito face ao seu modo de agir e de criar no mundo) encontra alguns ecos numa passagem de *A Moveable Feast*, de

¹³³ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann*, p. 92.

¹³⁴ Ibid., p. 92.

¹³⁵ Ibid., p. 92.

Ernest Hemingway, em que até o movimento “de dentro para fora” é representado pelo escritor, que descasca uma laranja e atira os pedaços da casca para a lareira que tem à sua frente enquanto repensa as condições em que a sua identidade se compromete com a escrita (que em Hemingway é inseparável do seu modo de se reconhecer no mundo):

Mas, às vezes, quando começava um novo conto e não conseguia dar-lhe andamento, tinha por hábito sentar-me diante do lume, a espremer a casca das laranjitas na direcção das chamas e a admirar o esguicho azul que elas provocavam. Outras vezes, punha-me de pé e, enquanto olhava os telhados de Paris, ia pensando: ‘Não te apoquentes. Sempre conseguiste escrever e agora há-de acontecer o mesmo. Tudo o que tens a fazer é escrever uma frase verdadeira. Escreve a frase mais verdadeira que souberes.’ Então, escrevia uma frase verdadeira e, a partir dela, lá arrancava.¹³⁶

A verdade da frase que Hemingway procura não implica aqui, claro, um percurso autobiográfico (como é concebido por F. Scott Fitzgerald em *The Crack-Up*), mas sim uma fidelidade pelo que é, num determinado momento, para o autor, uma total absorção nos meios que lhe permitem criar (o *medium* que Fried menciona). O que esta relação implica é, não, como seria de esperar, um sofrimento “necessário” na tarefa expurgatória de fazer uma confissão literal da vida que se tem, mas uma adesão constante ao estado de êxtase e de exuberância que os sucessivos momentos de estranheza podem suscitar durante a escrita. Hemingway parece estar absorvido na sua própria ideia do que deve ser a escrita, e que naturalmente é também um gesto que tenta afastar qualquer sugestão de teatralidade. Associo a ideia de estar confortável numa eventual estranheza envolvida no processo de escrita, que implica

¹³⁶ Ernest Hemingway, *Paris é uma Festa* (trad. Virgínia Motta), Lisboa: Livros do Brasil, 1966., pp. 22-23.

um modo diferente de olhar para o mundo, com o que Carlos Baker identifica na obra de Hemingway como uma questão de “estar em casa”. Baker indica com acuidade os dois pólos por onde se desenvolve a obra do escritor: “Casa e Fora de Casa. Nenhum deles é, claro, verdadeiramente conceptualístico; cada um é um género de intuição poética, carregado com valores afectivos e tecido, como um cabo, com muitos cordões.”¹³⁷ Estar em casa no momento da estranheza implica, acima de tudo, uma profunda absorção no momento presente. De certa maneira, estranhar algo significa interferir na realidade, ter um movimento autoral sobre a mesma, que provém necessariamente da autoridade que uma pessoa pode reclamar sobre a sua vida, tornando-a real para si mesma. Se a estranheza é provocada, como já foi referido, por algo que *me acontece*, isto é, com uma situação mais ou menos inesperada com a qual terei de lidar para garantir a autoridade que tenho sobre a minha experiência e forma de vida, ela também incita a que eu responda ao que me acontece, que o reconheça como importante e como algo que me transforma. Esta resposta, por partir de uma relação de autenticidade no reconhecimento que faço acerca daquilo que me acontece e que me transforma, incide num movimento, não de experienciar a realidade de um modo habitual, mas de recriação dessa experiência, através de um estado que, como tenho vindo a identificar, está associado ao êxtase, à esperança e às mais variadas expectativas de um sujeito. Este movimento, que em vez de repetir a experiência habitual procura dispersar (não no sentido de perder de vista) a convicção do sujeito no plano da realidade que experiencia, é identificado ao longo da obra de Michael Fried, *Courbet's Realism*, e particularmente elucidado com uma citação que Fried faz de Hegel:

¹³⁷ Carlos Baker, *Hemingway. The Writer as Artist*, Princeton N.J: Princeton University Press, 1980., p. 101-102.

“[...] o homem toma consciência de si mesmo através da actividade *prática*, já que tem o impulso (perante aquilo que lhe é dado directamente ou aquilo que o exterior lhe apresenta) de se fabricar a si mesmo e de fazer assim o seu reconhecimento. Ele consegue chegar a este resultado ao modificar as coisas do mundo exterior, nas quais passa a deixar a marca da sua interioridade, indo assim novamente ao encontro das suas próprias características. O homem faz isto para que, enquanto entidade livre, possa despir o mundo exterior da sua estranheza inflexível, passando a ver nas coisas uma actualização exteriorizada de si mesmo. Até o primeiro impulso de uma criança envolve esta alteração prática da ordem exterior; um rapaz atira pedras para o rio e logo fica a admirar os círculos que são desenhados na água, um efeito que o faz ter a intuição de algo que é da sua própria lavra.”¹³⁸

Parece-me que aquilo que o rapaz neste excerto faz é o mesmo movimento de dentro para fora que Proust refere no momento da leitura, em busca do género de verdade e de beleza que ocupam os seus pensamentos, ou o movimento que a sonata de Vinteuil materializa (“o modo como ele ‘escutava’ e projectava fora de si o universo”). Este universo interior é composto por muitos aspectos, mutáveis entre si, como Proust refere, por “numerosas impressões que, retiradas de muitas raparigas, de muitas igrejas, de muitas sonatas, servem para fazer uma só sonata, uma só igreja, uma só rapariga”¹³⁹. Do mesmo modo, aquilo que Françoise retira de si mesma para oferecer ao mundo é a sua melhor obra, o emblema da sua convicção na tarefa absorviva que se transforma numa forma de vida, a sua galantina de vaca, composta

¹³⁸ Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago: University of Chicago Press, 1990., p. 276. No original: [...] man brings himself before himself by *practical* activity, since he has the impulse, in whatever is directly given to him, in what is present to him externally, to produce himself and therein equally to recognize himself. This aim he achieves by altering external things whereon he impresses the seal of his inner being and in which he now finds again his own characteristics. Man does this in order, as a free subject, to strip the external world of its inflexible foreignness and to enjoy in the shape of things only an external realization of himself. Even a child's first impulse involves this practical alteration of external things; a boy throws stones into the river and now marvels at the circles drawn in the water as an effect in which he gains an intuition of something that is his own doing.”

¹³⁹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 363.

também “por tantos pedaços de carne acrescentados e escolhidos”¹⁴⁰. Michael Fried identifica como elemento essencial para a representação de figuras num estado de absorção (como na pintura de Chardin e de Greuze) a negligência de certos aspectos que acentuam o distanciamento dessas figuras perante o mundo. Poder-se-ia acrescentar em alguns casos que este distanciamento acontece, não porque as figuras rejeitem o mundo em que vivem, mas porque estão ocupadas em recuperá-lo e em reconhecê-lo: em torná-lo real para si mesmas. Dois exemplos dessa negligência são o rasgão no casaco da figura que se apresenta indiferente ao espectador enquanto produz uma bola de sabão, no quadro de Chardin, *La bulle de savon*, ou a gaveta parcialmente aberta, em *Le Château de Cartes* (ca. 1737), em que uma figura se mostra concentrada num jogo de cartas. Tal como os rasgões ou a gaveta, a linguagem de Françoise apresenta, como se se tratasse de uma contingência natural que acompanha sua existência, uma insistência em determinados erros que representam para Marcel “O génio da língua vivo, o futuro e o passado do francês”¹⁴¹. Estes erros obtêm uma dimensão profícua e quase merecem ser transformados em partes integrantes da língua, não só pela insistência de Françoise em repeti-los, mas pelo facto de percebermos que são componentes da monumentalidade que a tradição alcança em Françoise, mais concretamente pelo facto de ela transportar em si mesma Combray como uma espécie de cenário amovível por todas as partes da obra (seja do lado de Guermantes, em Balbec ou em Paris: todos estes sítios coroados pela sua cozinha). Os erros de Françoise são os rasgões de que não quer saber enquanto prepara as suas obras de arte culinárias, talvez adivinhando a importância que a sua presença terá

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 363.

¹⁴¹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: Sodoma e Gomorra* (trad. Pedro Tamen), Lisboa: Relógio d'Água, 2003., p. 145.

perto de Marcel em volta do livro remendado no final da *Recherche*, cosendo as inúmeras páginas manuscritas (páginas cujos rasgões são para Proust o que o descuido no casaco da figura em *La bulle de savon* é para esta: provas da convicção inabalável numa forma de vida). Uma prova de que a linguagem de Françoise não assenta em qualquer teatralidade (nos termos de Fried) é o facto de ela ir incorporando expressões nessa linguagem (desvirtuações que provêm do seu contacto com Marcel e com a filha), tingindo-as ao mesmo tempo com a mesma camada de erro e de confusão conceptual que as aproximará ao seu modo único de falar. Não há tanto uma tentativa de refinar a sua linguagem, mas uma vontade de desfigurar a linguagem dos outros por motivos (e para efeitos) pessoais.

Gostaria de terminar este capítulo com uma frase de Michael Fried que sublinha a importância da absorção e de um movimento livre da mente, a que associo ao momento da estranheza, num sentido que aponta para um compromisso perante a seriedade (que aqui parece-me inseparável da noção de autenticidade) com que o sujeito encara o seu pensamento, e, por conseguinte, como se reconhece em si mesmo. Fried, ao referir-se aos quadros já mencionados de Chardin e de Greuze, comenta a sua súbita descoberta de que

(...) a absorção enquanto tal encontra-se perfeitamente indiferente à condição [*status*] extra-absortiva dos seus objectos ou ocasiões; assim, acções particulares – jogar cartas ou soprar bolas de sabão – que no século anterior Pascal teria estigmatizado como meras distrações do pensamento de uma vida cristã, emergem em vez disso como o veículo de um novo estado mental ou, de facto,

espiritual, essencialmente “positivo”, cujas implicações últimas para uma história que num outro contexto foi apelidada de mental [*"mindedness"*] teremos ainda que aprofundar.¹⁴²

Robert B. Pippin associa, a meu ver acertadamente, este nível de absorção ao facto de as figuras representadas nestes quadros estarem a pôr em prática a autoridade que podem ter sobre as suas vidas, isto é, a consolidarem essa autoridade através de um aprofundamento gradual das capacidades de se interpretarem a si mesmas. Quadros como os de Chardin e de Greuze são “representações [*depictions*] de seres humanos ocupados [*at work*] no mundo [ou a dormir nele] e/ou com outros.”¹⁴³ Pippin por várias vezes sublinha a importância da identidade prática (*practical identity*) de um sujeito, com o intuito de concluir que é no contacto com outras mentes que ele poderá reconhecer a vida que tem como *sua*. Por outro lado, sublinha também o valor que poderá ter a autenticidade investida numa determinada acção ou forma de pensar, bem como na forma de o sujeito se identificar com as suas práticas, reconhecê-las como suas, o que significa uma não alienação da sua parte perante a súbita confluência entre dois movimentos nesse reconhecimento, um retrospectivo e outro prospectivo, e que num determinado momento pode transformar a sua percepção da realidade. Trouxe à discussão a ideia de absorção de Fried para destacar a possibilidade de a intensidade crescente desta absorção corresponder ao aprofundamento do grau de compromisso que o sujeito assume perante as suas acções. Avançaria assim com a ideia de que a estranheza com que se encara um objecto, uma situação ou uma outra mente no quotidiano depende dessa não alienação do sujeito acerca de si mesmo, da necessidade de se reconhecer nas

¹⁴² Michael Fried, “Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday”, *Critical Inquiry*, 33, 3, Spring 2007, p. 498.

¹⁴³ Robert B. Pippin, “Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried’s Art History”.

suas acções, que são resultados de uma deliberação, de uma determinada interpretação que faz de si mesmo, e que por sua vez depende profundamente de um movimento de dentro para fora, isto é, de escolher uma linha sentido que assume o reconhecimento da multiplicidade de aspectos que as memórias e a experiência apresentam de cada vez que são suscitadas, e que passam a atribuir uma apresentação diferente à realidade. A minha capacidade de agência é assim fundamental neste tipo de estranheza. Ao mesmo tempo, a identidade prática a que Pippin se refere implica a necessidade desta agência, de uma forma de vida que age sobre os objectos no mundo, tal como o rapaz no excerto de Hegel que lança a pedra ao rio e se espanta com os círculos que se expandem na água. O espanto não nasce apenas de um confronto com objectos novos, mas também da possibilidade de reconhecer a marca da nossa individualidade nas coisas. O que a estranheza poderá provocar, se ela por sua vez for suscitada por algo que nos *acontece* (se de alguma maneira entrar em diálogo com a nossa forma de vida, pondo em causa ou acrescentando-lhe algo), é precisamente uma aceitação contínua desse espanto, uma constatação de que afinal importamos, de que fazemos alguma diferença para as outras pessoas, de que o gesto de dentro para fora proustiano é fundamental (ainda que exponha e ponha em risco o reconhecimento que fazemos de nós mesmos) para encontrarmos novas formas de existência. É no contacto com outras mentes que esse reconhecimento deixa de ser vago e ganha contornos precisos. É assim que nos tornamos visíveis, para os outros e para nós mesmos, e nos tornamos naquilo (que pensamos) que somos. Estranhar o que nos rodeia implica este tipo de visibilidade.

III

A estranheza dos outros

No capítulo anterior, sublinhou-se a ligação entre a experiência de estranhar algo e o grau de autoridade que um indivíduo pode dispor perante aquilo que reconhece como constituindo uma parte da sua vida, ponderando certas acções e proposições como suas e responsabilizando-se pelas mesmas na construção de um sentido que reorganiza o seu passado e altera a forma como se posiciona no presente. Assim, a evocação da personagem de Miranda, em *The Tempest*, terá sido pertinente para entender como o modo renovado de esta se reconhecer em si mesma alterou alguns dos aspectos da realidade que a envolve, tornando esta realidade estranha, desconhecida e ao mesmo tempo convidativa pelas novas possibilidades de sentido que sugere. Tentou-se mostrar que este desconhecimento perante a realidade, longe de ser um motivo de horror, de susto ou de desorientação (temas normalmente associados a uma situação de estranheza), é propício a uma situação de bem-estar e de segurança do sujeito que, de algum modo, vivencia o momento presente como algo proveniente da sua criação, de uma vontade de ver as coisas de um modo diferente.

É o reconhecimento da capacidade de agir sobre o presente (identificado anteriormente na figura do rapaz do exemplo de Hegel, que lança a pedra à água e observa a formação de círculos que alteram a sua apresentação) que transforma certos aspectos inertes da realidade (aspectos antes não reconhecidos como relevantes ou tidos em consideração) em novas vivências. É a posição autoral que um sujeito pode ter perante a realidade, e que começa precisamente no reconhecimento da sua vida

como sendo *sua*, através de uma evidenciação do espaço que cria para a sua individualidade entre os outros, que lhe proporciona o espanto de certas situações. Tentou-se mostrar também que o reconhecimento de outras pessoas e de outras mentes como diferentes da nossa pode ter um papel fundamental em situações de estranheza. Testar a nossa individualidade só se torna possível quando surge a possibilidade de esta poder ser discutida, posta em causa, isto é, que possa ser, ainda que por momentos, invisível ou irrelevante para os outros. Da estranheza de uma nova forma de prestar atenção ao que nos rodeia pode-se deduzir um reconhecimento desta individualidade, que por sua vez só é possível a partir do momento em que achamos que importamos perante o outro, que criamos um lugar para a nossa individualidade entre muitas outras. Embora esta aproximação à ideia estranheza tente afastar alguns contornos negativos a ela associados, nomeadamente aqueles que sugerem noções de fantasia, de horror e de desconforto perante o desconhecido, ela transmite também um certo isolamento mental do indivíduo, ao poder-se considerar (erradamente) a realidade como uma espécie de parque recreativo da percepção, em que a arbitrariedade e a facilidade com que se encontram as mudanças constantes do seu aspecto assumem um papel preponderante e contudo fictício.

Ainda que se tenha tentado aliviar a pressão do desconhecido com uma promessa de segurança que envolve um reconhecimento da identidade de um sujeito inclinada (preparada, decidida, ponderada) de um modo particular sobre o presente, é ainda necessário apurar as causas de um discurso mais negativo sobre o que parece ser estranhamente familiar, causas essas que, como se verá, envolvem uma discussão igualmente mais extensa sobre a questão do cepticismo acerca da existência de outras mentes. Se, como já foi dito anteriormente, a associação do horror a estados de

estranheza levam a conclusões muitas vezes erradas sobre uma suposta essencialidade impenetrável de um objecto da percepção, os problemas que entretanto atravessam essas conclusões são importantes para se entender que a estranheza (e o bem-estar a ela associado no capítulo anterior) não depende apenas do modo como em certa altura o indivíduo *procura* ver a realidade, mas também e fundamentalmente da própria noção de alteridade.

Estranheza e biografia

A estranheza é profundamente biográfica e particular. O presente capítulo servirá para sublinhar esta posição, já apontada em momentos anteriores, e para reafirmar a noção de que não é possível normativizar a ideia de estranheza ou teorizar sobre situações em que esta se manifesta sem que se incorra precisamente em descrições biográficas, com exemplos de vivências particulares que, na verdade, representam tudo o que se poderá dizer de uma forma responsável acerca da *sensação* de estranheza.

Para tornar clara a ideia de estranheza, o capítulo passará por vários modos explicativos. O ensaio de Freud “Das Unheimliche”¹⁴⁴ é uma tentativa reputada de conceptualizar a estranheza. Através de uma leitura marcadamente idiossincrática de Neil Hertz, tentar-se-á mostrar como esta conceptualização é, antes de mais, um exercício autobiográfico que remete constantemente para sensações de estranheza que têm a sua origem em desencadeamentos mais ou menos improváveis entre certas motivações, de natureza retrospectiva e prospectiva, por parte de Freud. A perspectiva

¹⁴⁴ Sigmund Freud, *The Uncanny* (trad. David McLintock.), London: Penguin, 2003., pp. 121-162.

de Hertz é importante neste capítulo acima de tudo porque atribui uma projecção metafísica ao tom de ansiedade expressiva presente nas motivações de Freud ao escrever sobre os conceitos de repetição e de estranheza. Através de uma focalização sobre esta ansiedade, a figura de Freud aproxima-se da do céptico. Ver-se-á posteriormente de que modo.

Freud, ao elaborar o seu conceito de estranheza, procura normativizar a ocorrência de determinadas sensações. No entanto, aquilo que faz em algumas partes do seu ensaio é descrever situações biográficas (e aqui inclui-se, enquanto manifestação dessa biografia, uma leitura enviesada de um conto de E.T.A. Hoffmann) motivadas por certas sensações que atribuíram pertinência à ideia de estranheza num determinado contexto da sua vida. O que ressalta em “Das Unheimliche” é assim o gesto teatral de querer estipular uma *situação* (ou um melhor caso) para a estranheza, em que a definição das suas propriedades passa a estar ligada a conceitos como a repetição e a pulsão de morte. Estes conceitos dizem respeito, em primeiro lugar, à particularidade das motivações e da ordem de prioridades de Freud. A teatralidade do seu gesto consiste em identificar como normativas as manifestações que constituem *para si* certas formas de estranheza. A estranheza passa assim a ser algo que acontece quando a presença de certas propriedades é notada numa situação. Freud faz uma encenação deste tipo de situações no seu ensaio. Aquilo que desse ensaio (e de outros nele baseados, de autores como Nicholas Royle) se pode deduzir não é uma série de experiências estranhas com pessoas, coisas ou contextos, mas uma objectificação de uma série de experiências com *certas* pessoas, coisas ou contextos.

Esta perspectiva deflacionada do ensaio de Freud alicerça-se, como se notou, na ideia de teatralidade. Com este termo, proveniente do vocabulário de Michael

Fried, procura-se caracterizar melhor um modo de afastamento da identidade prática (Pippin), descrita no segundo capítulo, e que se refere a um investimento contínuo do sujeito numa forma de conhecimento que é inseparável do conceito cavelliano de reconhecimento, obtendo a sua justificação precisamente no contacto com outras mentes e, logo, com outros modos de expressão e de presença. Assim, e como já se disse, sublinhar-se-á também neste capítulo a importância da noção de alteridade (e principalmente do reconhecimento desta) na ocorrência de sensações de estranheza e de modos de estranhar.

Por fim, o capítulo insiste na questão do cepticismo relativo a outras mentes. Se querer estipular uma ou mais situações para a ocorrência de sensações de estranheza é um gesto teatral da parte de Freud, e se aceitarmos que esta teatralidade é equivalente à procura do céptico (com a sua dúvida radical) de um melhor caso para o conhecimento de uma outra mente, de um objecto ou de um acontecimento, então o adepto da estranheza partilha ambições semelhantes às do céptico ao procurar evadir-se da sua identidade prática (e partilhada), afastando a incompletude intrínseca aos modos de interpretação comuns, em busca de uma certa pureza epistemológica. A intimidade (ou particularidade) inerente a uma situação de estranheza rejeita, pela sua natureza relacional e logo interpretativa, qualquer tentativa de exceder o que são *práticas*, com ambições de objectificar uma experiência ou de buscar a completude do seu significado. Pelo contrário, a ideia de estranheza só se torna possível através de uma incompletude compreendida na ideia de identidade prática: esta é, muitas vezes, o resultado de conflito ou de fricção entre perspectivas diferentes sobre uma mesma coisa (por exemplo, uma memória ou uma pessoa conhecida), o que implica a rejeição

da noção de completude e de uma essência insondável que possam constituir uma determinada experiência.

A identidade prática constitui o único modo de viabilizar, descrever e justificar situações de estranheza, sendo composta por certas prioridades, crenças, recordações, expectativas e certezas de que um sujeito pode dispor num dado momento. A história do seu conhecimento encontra uma justificação nestes elementos, e a história do seu descontentamento perante a insuficiência intermitente desse conhecimento é a história do seu cepticismo, como Cavell indica¹⁴⁵. Como se verá, a intersecção dos dois tipos de cepticismo posteriormente explicados, o activo e o passivo, justificam a posição de Cavell de que *vivemos* o nosso cepticismo (estar consciente do mesmo, ponderar a sua importância, ainda que de um modo intermitente, é vivê-lo) relativamente a outras mentes, e (esta é uma ideia que se recomenda aceitar com naturalidade) não temos uma alternativa viável para este facto. Aquilo que será dito acerca da confluência entre os tipos de cepticismo não é mais do que o indicador plausível de um grau de compromisso com esta forma de pensar as atitudes do sujeito no mundo, isto é, de pensar que estas atitudes têm uma natureza relacional e são de certo modo determinadas pela possibilidade de uma *resposta* do outro.

A ideia de viver o cepticismo relativo à existência de outras mentes representa o contrário de teatralidade, ou seja, indica uma absorção nas nossas práticas, nos nossos modos de estranhar, e uma tentativa implícita de entender as suas consequências através da necessidade de descrição. Ao mesmo tempo, a noção de certeza que Wittgenstein reitera, e que será fundamental neste capítulo, remete para a noção vizinha de convicção e para a ideia de colocar em prática aquilo que somos.

¹⁴⁵ Stanley Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York: Oxford University Press, 1979., p. 440.

Naturalmente, esta prática constitui também o oposto da já referida teatralidade, que afasta uma responsabilização individual, bem como a ideia de participação, numa situação concreta e torna imprecisas ou negligenciáveis as ligações de sentido que a constituem. Estas ligações atribuem uma origem a momentos de estranheza, o que implicitamente torna noções como reconhecimento (Cavell), certeza (Wittgenstein) e absorção (Fried) indispensáveis para a sua discussão.

Freud e a estranheza

A estranheza é, como sugerem as definições de Schelling e depois de Freud¹⁴⁶, o resultado de um ressurgimento inesperado de algo que o sujeito vivenciou num determinado período da sua vida. De certo modo, propicia-se uma repetição de um aspecto que devia estar esquecido ou reprimido. Como Freud indica, “[a] estranheza da experiência na realidade [...] remonta sempre a algo que foi em tempos familiar e posteriormente reprimido.”¹⁴⁷ Esta noção de regresso a experiências e a estados mentais anteriores poderá tornar a questão da estranheza numa consagração ininterrupta da vida “interior” de um sujeito, promovendo-a à custa de tentativas para tornar perceptíveis as suas associações mentais, assentes na experiência e na memória, reduzindo-as depois a um desejo de retorno a um estado primordial da existência do ser humano, ou como Freud refere, apontando para um “[...] esforço mais geral de conduzir a vida de volta ao estado de repouso do mundo inorgânico.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ Sigmund Freud, *The Uncanny* (trad. David McLintock), London: Penguin, 2003., pp. 132, 148.

¹⁴⁷ Sigmund Freud, *The Uncanny*, p. 154.

¹⁴⁸ Freud, *Para Além do Princípio do Prazer* (trad. Isabel Castro Silva), Lisboa: Relógio D’ Água Editores, 2009., p. 57-58.

Ainda assim, diz Freud, este desejo de regressão, discutível que possa ser a sua relação com a estranheza (estabelecida em “Das Unheimliche”), não se separa do princípio do prazer que orienta as nossas acções, sendo “bastante evidente que a repetição, a constatação da identidade, é em si mesma uma fonte de prazer.”¹⁴⁹

Afastando por agora as noções mais intrincadas de repetição e de regressão, e que Freud irá associar posteriormente à estranheza, gostaria de sublinhar aqui a ideia de constatação da identidade enquanto fonte de prazer e de sugerir que é também a procura repetida deste prazer que, embora disfarçada por um cepticismo movido por ambições de mistério como tentativas de resposta a certas dúvidas, ocupa grande parte das discussões acerca da ideia de estranheza. Não se trata aqui do prazer relativo à convicção e ao bem-estar de Miranda em *The Tempest* perante uma realidade que se lhe apresenta renovada e estranha, mas do prazer possível que se pode retirar de uma tentativa de o sujeito se convencer a si mesmo através da projecção que faz de uma possibilidade de conhecimento (factual, informativo) que é desajustada da natureza daquilo que procura conhecer (uma mente ou uma situação que supõe a simultaneidade de perspectivas diferentes).

Tal como o céptico, o prazer que por vezes o indivíduo que estranha algo (um exemplo importante é aqui o da personagem do conto de Hofmannsthal referida no primeiro capítulo) retira dessa ocasião não provém tanto da vontade de se apropriar de um determinado objecto ou de algo obscuro que se desvenda nas suas propriedades, mas do entretenimento que mantém com o seu próprio modo de estranhar (tal como o céptico parece manter um certo êxtase perante a natureza radical da sua dúvida). Repare-se como Freud descreve uma situação de estranheza,

¹⁴⁹ Freud, *Para Além do Princípio do Prazer*, p. 34.

podendo-se considerar também a ênfase que atribui aos sentimentos de desorientação e de impotência para resolver uma situação de incerteza intelectual:

Uma tarde quente de verão, ao passear pelas ruas vazias e para mim desconhecidas de uma pequena cidade italiana, dei comigo num bairro cuja reputação não pude ignorar por muito tempo. Apenas mulheres muito maquilhadas podiam ser avistadas às janelas das pequenas casas, e rapidamente abandonei a rua estreita na saída mais próxima. No entanto, depois de vaguear durante algum tempo sem perguntar por direcções, vi-me subitamente de regresso à mesma rua, onde a minha presença começou a chamar a atenção. Mais uma vez, fui rapidamente embora dali, apenas para regressar ao mesmo sítio por um caminho diferente. Estava agora dominado por uma sensação que só poderei descrever como estranha [*uncanny*], e fiquei contente por ter descoberto o caminho de volta à *piazza* que tinha deixado recentemente, abstenho-me assim de novas incursões e descobertas.¹⁵⁰

Freud, no seu exemplo, deixa claro que as ruas da cidade de que fala são, para si, desconhecidas. Por que razão transparece aqui um certo espanto e alguma empatia face à própria circularidade da questão, bem como uma tentativa de evidenciar a singularidade da experiência, e assim da pessoa que a experiencia? A descrição das voltas que Freud dá para chegar ao mesmo sítio serve de pretexto para mostrar que de certo modo algo de especial lhe aconteceu, algo que Freud acha necessário contar e que de alguma maneira lhe dá a sensação de uma experiência interior mais profunda do que tantas outras do quotidiano.

As discussões sobre a estranheza partem, em certos casos, de um pressuposto errado acerca do uso da noção de conhecimento, tendo em consideração a natureza particular daquilo que se procura conhecer. Pode-se acrescentar agora que esse pressuposto é criado através de uma vontade constante de se consagrar a identidade

¹⁵⁰ Freud, *The Uncanny*, p. 144.

peçoal, uma consagração que partilha da mesma circularidade da dúvida radical do céptico, que procura duvidar, não apenas da existência do objecto da sua percepção (um objecto exterior ou outra mente), mas do próprio conceito de dúvida. Na discussão da estranheza nos termos de Freud, transparece a ideia de que, para entender as suas manifestações, o indivíduo deve superar os meios comuns que tem à disposição para conhecer alguma coisa, como se a ocasião da estranheza o promovesse a um nível superior da percepção, mesmo (ou principalmente) quando o objecto se apresenta obscuro ou inacessível. Este é o tipo de sedução muitas vezes suscitado pela ideia de estranheza.

Atrás, foi referido que a ideia de estranheza é relacionada por Freud com os conceitos de repetição e de pulsão de morte. A repetição tem, para Freud, um papel fundamental na tematização da estranheza, tendo em conta que esta indica para si a ocorrência de algo presente que devia estar ausente, o que significa que de algum modo já se manifestou no passado do indivíduo que estranha. Neil Hertz, no seu ensaio “Freud and the Sandman”, ajuda-nos a requalificar o papel e a importância da repetição na ideia de estranheza. Um dos argumentos mais convincentes de Hertz é que a angústia da influência que Freud demonstra neste e noutros ensaios da sua autoria não deve ser encarada apenas em termos estritamente bloomianos. A ansiedade está relacionada com aspectos biográficos de Freud contemporâneos da reescrita de “Das Unheimliche”. O mais interessante é, porém, uma ansiedade que não se reporta a autores “da especialidade” anteriores a Freud. Não se trata deste tipo de influência. Trata-se, antes, de uma ansiedade talvez mais profunda, relacionada com a razão e os métodos que levam certos autores a escreverem sobre certos assuntos, com uma determinada linguagem e não com outra, e com as próprias alterações que essa

linguagem exhibe ao longo do tempo, em sincronia com a natureza e o grau de sofisticação dos problemas que vai construindo.

Freud lido por Neil Hertz

Freud, tanto em *Para Além do Princípio do Prazer* como em “Das Unheimliche”, está particularmente interessado na questão das origens de certos impulsos e pulsões, mas também na ideia de repetição de alguns comportamentos ou ocorrências que não parecem partir de uma vontade ou procura de um prazer individual. A descoberta a meu ver mais importante que Neil Hertz faz no seu ensaio sobre Freud está relacionada com o facto de esta repetição, aparentemente inexplicável, bem como a redução gradual de um organismo ao seu estado primordial, coincidirem com momentos de ansiedade expressiva do autor. Hertz escreve sobre a principal angústia de Freud, depois de no seu ensaio ter citado algumas passagens deste em que se denota, como indica, um certo receio de ser plagiado, bem como de plagiar, preocupações resultantes da rivalidade existente entre si e outros autores (e colegas), e uma vontade de mostrar a sua originalidade:

Qualquer que seja o tipo de ansiedade que Freud poderá ter sentido acerca da sua própria originalidade, essa ansiedade pode não ser propriamente ilusória, mas estar deslocada [*displaced*]. Estes trechos sugerem que ‘dúvidas’ e ‘incertezas’ mais fundamentais – dúvidas acerca do alcance [*grasp*] que qualquer *linguagem figurativa* poderá ter sobre princípios primordiais [*first principles*], especialmente quando esses princípios incluem o da repetição – poderão estar envolvidas no desenvolvimento da ansiedade, que é depois posta em prática no registo [*register*] da prioridade literária. A especificidade dessa série de desejos e receios [...] serviria para estruturar e tornar exequível (independentemente do

seu modo melodramático) o sentimento [*affect*] mais indeterminado associado à repetição, assinalando-o ou colorindo-o, conferindo ‘visibilidade’ às forças da repetição e ao mesmo tempo dissimulando a actividade dessas mesmas forças perante o próprio sujeito.¹⁵¹ [itálicos meus.]

Hertz irá posteriormente indicar que o que Freud procura, neste contexto, é impossível de satisfazer, ou seja, isolar a própria noção de repetição, que se revela intrínseca à sua linguagem e assim à disciplina da psicanálise, disfarçando a presença (difícil de localizar com rigor) dessa repetição com uma forma mais palpável para o leitor, que poderá vir a entender a angústia de Freud simplesmente como uma angústia da influência perante outros autores que se interessam sobre os mesmos assuntos.

Hertz explica que “[...] poderemos muito bem duvidar de que as forças da repetição podem ser isoladas – mesmo que idealmente – daquilo-que-é-repetido [*that-which-is-repeated*]. O anseio inerente ao esquema [*model*] não se resume simplesmente ao isolamento das *forças* da repetição face às suas representações, mas à tentativa de isolamento da *questão* da repetição face à questão da linguagem figurativa em si mesma.”¹⁵² É neste ponto que as linguagens da repetição (teorizada por Freud) e da dúvida radical do céptico convergem. Não é possível separar o conceito de conhecimento do que está envolvido ao conhecer-se algo, ou a ideia de repetição do que é repetido. Não é possível conceber essa mesma ideia sem vislumbrar os seus modos de representação. Freud quer isolar a questão da repetição, o céptico a questão do conhecimento. Este isolamento não indica uma tentativa de mapear os vários rumos de um problema específico. Consiste, sim, em tentar

¹⁵¹ Neil Hertz, *The End of the Line. Essays on the Psychoanalysis and the Sublime*, New York: Columbia University Press, 1985., p. 120.

¹⁵² Neil Hertz, *The End of the Line*, p. 97.

descarnar a natureza desse problema. A angústia de Freud tem muito mais a ver com uma certa inquietação metafísica (semelhante neste sentido à do céptico), que está relacionada com a natureza e aplicabilidade da disciplina que diz ter inventado, do que com uma inquietação acerca do que outros autores seus contemporâneos possam escrever. Assim, Hertz explica que Freud, quando refere que ler não é algo que lhe agrada, e que inventou a psicanálise porque não tinha literatura¹⁵³ (no sentido mais lato do termo), de certa maneira está assim a tentar afastar-se da ideia de repetição, não apenas com o receio de escrever o que já foi escrito antes, mas (e fundamentalmente) suspeitando da validade dos próprios usos da linguagem evidenciados na prática da psicanálise para alcançar a natureza dos problemas levantados no âmbito da disciplina.

Hertz menciona as incertezas mais profundas de Freud acerca do alcance que *qualquer* tipo de linguagem figurativa possa ter sobre princípios primordiais. Estas são dúvidas que não põem em causa apenas as práticas da disciplina da psicanálise, mas também a existência da própria disciplina. Freud manifesta as suas inseguranças no que diz respeito ao alcance da linguagem e correspondentes termos científicos, mesmo quando tenta assegurar o leitor da inevitabilidade de certas obscuridades que ocorrem nas suas investigações¹⁵⁴. A irredutibilidade da própria linguagem figurativa é, sugere Hertz, a verdade que poderia causar uma maior angústia em Freud, precisamente porque a ideia de uma origem dessa linguagem pode assumir contornos

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 120-121.

¹⁵⁴ Sigmund Freud, *Para Além do Princípio do Prazer*, pp. 54-55: “Na nossa apreciação da teoria dos instintos vitais e de morte, não nos incomoda demasiado o facto de nela surgirem tantos processos estranhos e obscuros, por exemplo, quando falamos de um instinto ser expulso por outro ou de um instinto se desviar do ego para se dirigir a um objecto. Esta estranheza resulta da nossa necessidade de recorrer a uma terminologia científica, ou seja, à linguagem figurada que é própria da psicologia (mais correctamente, da psicologia profunda). Caso contrário, não poderíamos descrever os processos em questão, na verdade, talvez não conseguíssemos sequer detectá-los.”

tão remotos no praticante como os princípios que Freud tenta desenraizar, nomeadamente o da repetição: “[...] quando se tenta compreender e aceitar a compulsão da repetição, descobre-se que a figuratividade [*figurativeness*] irredutível da linguagem não se distingue da infundada [*ungrounded*] e aparentemente inexplicável noção da compulsão em si mesma.”¹⁵⁵ A ironia desta situação é evidente. A ansiedade neste caso é, como já se referiu, expressiva. Parece-me que aqui, e partindo agora de Wittgenstein, a irredutibilidade de certos usos da linguagem faz com que só possamos apontar para nós mesmos com a intenção de dizer: é *assim* que eu faço.

A dificuldade de Freud, como sugere Hertz¹⁵⁶, poderá ser a de tentar perceber se aquilo a que se refere em “Das Unheimliche” é realmente a existência de uma compulsão da repetição “em si mesma”, enquanto mecanismo congénito no ser humano, ou se é a sua própria *teoria* da repetição que faz com que esteja particularmente consciente do efeito dessa repetição nos seus usos figurativos da linguagem. Este tipo de incerteza é familiar: o céptico também não sabe exactamente se aquilo que procura conhecer é a mente do outro (uma expressão autêntica da mesma, “em si mesma”) ou se apenas faz um reconhecimento das suas ideias acerca daquilo que percebe num determinado momento. Ambas as noções de coisa em si mesma parecem partir de um pressuposto de que tal existe, o que remete algumas questões relacionadas com a estranheza (por sua vez associada ao conceito de repetição) para usos de linguagem que deixam prevalecer um tom de ambiguidade desinteressada. Este tipo de ambiguidade é um aspecto importante, e o mesmo será evidenciado ao longo deste capítulo.

¹⁵⁵ Neil Hertz, *The End of the Line*, p. 121.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 100.

Poderá talvez parecer pertinente a questão: o que dizer sobre o facto de o adepto da estranheza *via* Freud (utilizarei esta designação daqui para a frente para descrever a estranheza tematizada por Freud e entrevista pela personagem de Lord Chandos no conto de Hofmannsthal discutido no primeiro capítulo) se basear na ligação desta estranheza com o conceito de repetição, quando o próprio Freud (se aceitarmos a análise de Hertz) elabora este conceito motivado, não só por uma angústia da influência que remete para as contingências de plagiar e de ser plagiado, mas e sobretudo por uma angústia mais profunda, que é a de duvidar do poder de alcance de qualquer uso figurativo da linguagem para especular acerca de princípios primordiais, impulsos ou pulsões? Mesmo afastando os aspectos mais intrincados das teorias psicanalíticas de Freud sobre o conceito de repetição, este parece ter um papel peculiar no desenvolvimento da sua ideia de estranheza. Freud escreve “Das Unheimliche” motivado por certos momentos biográficos: a repetição da presença indesejada de um colega e paciente, Victor Tausk, na sua vida é um deles, tendo-a mesmo qualificado de *estranha*; a reescrita deste seu ensaio passados vários anos, talvez determinada pelo suicídio do próprio Tausk, será outro. O texto é também motivado por certas descobertas da parte de Freud que fazem com que a ideia de repetição ganhe um papel fundamental na conceptualização da estranheza. Daí, poder-se-á pensar, como Hertz indica, que Freud, ao reescrever “Das Unheimliche” em 1919, estaria a direccionar para si mesmo uma exclamação silenciosa em forma de estranheza.

Destaquei aqui o aspecto biográfico de Freud na reescrita de “Das Unheimliche” porque é fundamental perceber como Freud estaria neste texto a tentar isolar e a tornar autónomo o conceito de repetição (posteriormente, o conceito irá ser

articulado com a pulsão de morte), quando este parece estar profundamente ligado a acontecimentos da sua vida e ao seu percurso na disciplina da psicanálise. Isto não sugere que o contributo do conceito de repetição para o robustecimento da ideia de estranheza seja inválido. A estranheza refere-se a uma interferência momentânea entre o que somos num dado momento e o modo como vivemos ou experienciamos algo. Essa interferência sugere algumas surpresas que decorrem de certos momentos de interpretação. O conceito de repetição apenas vem reafirmar a dinâmica destas surpresas, ao acentuar a manifesta desadequação que por vezes existe entre o que são experiências, memórias, expectativas, prioridades e o modo sugestionado de percepcionarmos a realidade. Ao mesmo tempo, a repetição apenas poderá confirmar a natureza profundamente biográfica da estranheza (esta só obtém o título de ocorrência quando vista como interferência momentânea nos modos que temos de fazer sentido nas *nossas* vidas), desqualificando ao mesmo tempo as tentativas do adepto da estranheza para considerar os *exemplos* da repetição mencionados por Freud em “Das Unheimliche” como meios de normativizar o seu tópico ou como pontos de partida para uma teorização séria sobre o mesmo.

A repetição terá tido, segundo Hertz, uma importância marcadamente pessoal para Freud na reescrita do seu ensaio. Sobre este conceito, Hertz escreve que “[...] de facto, a própria incerteza sobre se seria a força ‘em si mesma’ [a ideia de repetição “pura”] ou a sua formulação teórica [a teorização de Freud] que reivindicava atenção [insurgindo-se repetidamente como tópico a tratar] iria contribuir para o efeito de estranheza.”¹⁵⁷ Mas este é um dilema de Freud, que poderá ter provocado a *sua* sensação de estranheza, e relaciona-se com as suas vivências, interesses e

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 100.

conhecimentos acumulados no momento da reescrita do seu ensaio. Naturalmente, nem todos aqueles que têm aquilo a que se poderá chamar sensações de estranheza estão, nesses momentos, a pensar sobre conceitos psicanalíticos ou sobre a repetição, nem se chamam Freud, e daí se pode deduzir a inutilidade de um arquétipo (uma espécie de modelo com demonstrações e casos práticos) para a estranheza como o de Nicholas Royle no seu livro *The Uncanny*, a que voltarei neste capítulo.

Fried: teatralidade e arte literalista

Michael Fried, no ensaio “Art and Objecthood”, atribui contornos importantes à questão da particularidade de um certo tipo de experiências através de um modo paralelo de a tematizar, num contexto artístico, nomeadamente através da descrição que faz das diferenças entre arte modernista e arte literalista (ou minimal, como a designou Clement Greenberg), estando esta última, nos termos de Fried, permeada pela teatralidade. É precisamente à noção de teatralidade (explorada no segundo capítulo) que gostaria de regressar para consubstanciar a posição que tanto o céptico como o adepto da estranheza parecem partilhar. A vantagem possível em incluir na discussão da estranheza a caracterização que Fried faz da arte literalista será a de indicar de um modo mais claro, através de um vocabulário mais alargado, um certo fascínio pela estranheza que parte, muitas vezes, de pressupostos errados e que assentam em ambições semelhantes às do céptico e do literalista, ao procurarem modos de fuga a uma realidade que não parece ser suficientemente aliciante. Por outro lado, através dos fundamentos e objectivos da arte literalista descrita por Fried, poder-se-á talvez entender melhor a posição que o adepto da estranheza e o céptico

ambicionam ao questionarem a eficácia dos seus modos de conhecimento e de expressão.

Fried afirma no seu ensaio que a pintura literalista rejeita o carácter relacional (as relações possíveis de sentido entre os elementos pictóricos numa obra) da maior parte da pintura anterior ao seu período.¹⁵⁸ Por sua vez, o literalismo no contexto da arte focaliza-se no objecto em si mesmo como sendo capaz de, unicamente através da sua presença e materialidade, criar relações de sentido com o espectador. Acrescente-se que a arte literalista, segundo Fried, procura projectar as condições da sua existência material, ao mesmo tempo que atribui aquilo a que se poderá chamar “forma” (e aqui é importante que a palavra *shape* sinalize já um ganho semântico) às propriedades dos objectos. Como Fried explica, “[e]nquanto na arte anterior ‘aquilo que se pode obter [*to be had*] de uma obra encontra-se localizado estritamente dentro dela,’ a experiência da arte literalista é a de um objecto numa *situação* – uma situação que, virtualmente por definição, *inclui o observador* [...]”.¹⁵⁹ Fried cita ainda Robert Morris a este respeito, quando o escultor se refere aos novos modos de expressão da arte literalista, dizendo que “[esta] é, de certo modo, mais reflexiva [*reflexive*] porque a percepção que o indivíduo tem de si mesmo ao existir no mesmo espaço da obra é mais forte do que em obras prévias, com as suas muitas ligações de sentido internas. O indivíduo encontra-se mais consciente do que antes do facto de ele mesmo estar a estabelecer ligações de sentido [*relationships*] [...]”¹⁶⁰. Ver-se-á como se fala aqui, não

¹⁵⁸ Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1998., p. 149.

¹⁵⁹ Michael Fried, *Art and Objecthood*, p. 153.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153.

tanto de uma subjectividade informada e ponderada, mas de uma ambiguidade desinteressada.

A forma de considerar a estranheza nos termos até agora descritos *via* Freud e Hofmannsthal partilha de propósitos semelhantes aos da ideia de literalidade em arte descrita por Michael Fried e é assim profundamente teatral. A arte literalista, tal como acontece com o adepto da estranheza, procura evitar a necessidade das ligações entre os elementos que constituem uma situação ou um objecto da percepção. A questão é sempre a de exceder o modo mais comum de ver e de conhecer alguma coisa. A experiência induzida pela arte literalista é a de um objecto numa *situação*. A encenação desta situação é teatral porque, como refere Fried, decorre, não apenas do facto de ser manifestamente designada para captar a atenção do espectador, mas também da pretensão de um certo grau de antropomorfismo nos elementos materiais que a compõem.

O adepto da estranheza e o céptico

O adepto da estranheza pretende desvendar (sem necessitar de recorrer às dificuldades naturais que qualquer interpretação sugere) formas e sinais de vida onde apenas se pode observar aspectos de uma ou de várias coisas em simultâneo. Aliás, pode-se ouvir a sua voz na de outro artista citado por Fried, neste caso Tony Smith: ““Estou interessado na inescrutabilidade e no carácter misterioso da coisa.”¹⁶¹ Aquilo que retira crédito à busca do adepto da estranheza é o facto de este tentar observar-se a si mesmo numa situação, mais concretamente numa situação em que se projecta

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 156.

num suposto nível privilegiado (e de certo modo privado) de conhecimento, de onde é possível confirmar a ideia já antes exposta de uma constante consagração da sua vida interior.

Morris diz que a arte mais recente (sua contemporânea) produz um maior nível de reflexividade pelo facto de o espectador partilhar (literalmente) o mesmo espaço ocupado pela obra que observa, podendo-se assumir um ganho semântico através da suposta contiguidade física entre objecto e espectador. A questão, neste caso, é a mesma do céptico ao pensar que consegue abstrair-se das contingências em qualquer uso de linguagem para duvidar até do próprio conceito de dúvida, ou do adepto da estranheza ao julgar que o que se passa em casos de estranheza é uma promoção do indivíduo a níveis mais sofisticados do entendimento (como se também existisse uma contiguidade entre o sujeito que estranha e o objecto da estranheza, uma aproximação que constituiria uma experiência particularmente rara e fortuita), em que as “fronteiras” entre vida e morte, humano e máquina, linguagem e silêncio são esbatidas ou se tornam supérfluas. A mera presença do objecto de uma suposta sensação de estranheza parece, neste contexto, ser já a expressão de algo. É esta forma de teorização do efeito de presença que Fried procura contrariar, e ao mesmo tempo é nela que o adepto da estranheza encontra o propósito aparente da sua busca pelo inefável.

O que conta (e torna teatral o modo da procura), tanto para o literalista, como para o céptico e para o adepto da estranheza, é a criação de uma situação em que se tenta projectar o melhor caso possível para conhecer ou experienciar alguma coisa (isto é, em que o sujeito projecta, na sua mente, uma situação idealizada *por si* para esses efeitos). Naturalmente, a criação desta situação tenta evitar uma aplicação

concreta num contexto específico, precisamente para poder servir as suas ambiciosas pretensões de generalidade, ou, como Cavell acaba por preferir¹⁶², os seus desejos de *totalidade*, ao mesmo tempo que tenta garantir o sentido de privacidade da experiência em questão. Cavell realça alguns aspectos da projecção de uma situação nos termos do cepticismo até agora discutidos quando se refere ao ambiente descrito por Descartes na primeira das suas *Méditations*: “Os exemplos que servem para ilustrar o que acontece quando sabemos alguma coisa não são exemplos de *reivindicações* [*claims*] de saber alguma coisa; pedir para imaginarmos uma situação em que estamos sentados diante do lume não é pedir para imaginarmos que tenhamos reivindicado (saber ou acreditar) [a situação de] estarmos sentados diante do lume. Direi: o exemplo em que o filósofo é levado a concentrar-se é considerado num contexto não-reivindicativo [*a non-claim context*].”¹⁶³ A encenação, por parte de Descartes, de uma situação como o melhor caso para o conhecimento de certos aspectos da realidade revela a teatralidade nela investida por não colocar nada em causa, isto é, por não pôr em circulação as convicções ou a forma de vida de quem a encena. Como se verá posteriormente a propósito de algumas notas de Wittgenstein em *Da Certeza*, os meios para se estar convicto de algo implicam a ponderação de uma série de crenças, bem como a intocabilidade obrigatória de muitas outras que, embora não sejam mencionadas, são confiadas.

Para o indivíduo compreender alguma coisa daquilo que *lhe* acontece (quando, por exemplo, é surpreendido por algo que *lhe* provoca estranheza), são necessários outros aspectos que excedem o sentido de privacidade de uma experiência. Segundo Fried, a situação que o literalista pretende criar inclui o espectador. No entanto, se a

¹⁶² Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, p. 236.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 217-218.

obra de arte for concebida de acordo com este grau de teatralidade (que acaba por indicar apenas uma ansiedade expressiva cuja cura será obter a atenção daquele que poderá ainda assim não se interessar), nada a tornará mais insignificante, já que o foco da atenção deixa de se centrar na obra para recair na subjectividade da posição do espectador. É no abuso frequente desta posição subjectiva que a noção de experiência ganha toda a sua autoridade, e onde se revelam, por um lado, as preocupações, tanto do literalista como do adepto da estranheza, com marcas, limites ou fronteiras, e por outro, as manifestações de êxtase perante aquilo que está relacionado com uma suposta privacidade dessa experiência e com a noção vizinha (e igualmente apetecível) de intemporalidade. É este reconhecimento (falível) da ideia de experiência que leva à proliferação de ambiguidades quando se trata de a descrever. Por sua vez, a existência destas ambiguidades é vista não como acidental na obtenção de uma definição da estranheza, mas como uma parte fulcral dessa mesma definição.

Na arte literalista, segundo Morris, "[...] o observador é consciencializado [*made aware*] do carácter infinito e da inesgotabilidade, se não do objecto em si, da sua experiência do objecto. Esta consciencialização é ainda exacerbada por aquilo que poderá ser designado como a inclusividade [*inclusiveness*] da sua situação, isto é, pelo facto [...] de que tudo o que é por si observado fazer parte dessa situação e ser portanto sentido como uma influência na sua experiência do objecto, de uma forma que se mantém indefinida."¹⁶⁴ Num sentido contrário ao dos efeitos de presença com que o artista literalista procura estimular a percepção do espectador, tornando-se este o alvo principal das suas próprias especulações, poder-se-á ter em conta a recomendação de Wittgenstein: "Não procures analisar a experiência em ti

¹⁶⁴ Michael Fried, *Art and Objecthood*, p. 166.

próprio!”¹⁶⁵, precisamente porque, se assim acontecer, e admitindo uma total ausência de critérios exteriores para descrever uma experiência pessoal, se propicia uma situação em que *tudo* pode ser incluído nessa descrição, já que tudo poderá ser também, e de uma forma superficial e facilitista, relacionado com a sua vida. Naturalmente, a ideia de estranheza refere-se a algo que acontece a um indivíduo num determinado momento. Isto não significa que uma tentativa de entender essa experiência deva passar (não deve) por uma consagração da vida interior em que ao mesmo tempo se procura teorizar a *questão* da experiência. A recomendação de Wittgenstein é útil neste contexto porque torna inapta a tentativa de normatização da ideia de estranheza. Um momento de estranheza invoca precisamente o contrário daquilo que Wittgenstein recomenda, isto é, um olhar repentino (confuso, incerto) do sujeito sobre si mesmo. Neste sentido, uma normatização da estranheza teria tantas definições quanto o número das suas ocorrências individuais. A recomendação de Wittgenstein é útil porque mostra, num sentido inverso, o ganho nulo que semelhante normatização representaria.

Para Michael Fried, aquilo que, entre outros aspectos, acentua a teatralidade da arte literalista é a dimensão das obras apresentadas, que de certo modo procura, pelo suposto efeito de presença, traduzir-se em modos de produção de sentido com o espectador. O aspecto da dimensão ampla das obras que são alvo da crítica de Fried conjuga-se com outro aspecto igualmente importante para o que se tem vindo a dizer sobre o objecto vislumbrado pelo adepto da estranheza: a insistência em situações que invocam limites, fronteiras e a ideia de infinitude. Argumentar-se-á que a insistência nestas noções favorece o género de ambiguidade que é conveniente, não apenas à

¹⁶⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas*, p. 558, §81.

arte literalista, mas também ao adepto da estranheza e ao céptico. Robert Morris, por exemplo, acentua a amplitude de um objecto numa sala e a sua presença como sendo partilhada apenas com o observador através de uma interacção quase física e “directa” com as suas propriedades. Claes Oldenburg, outro artista com propósitos semelhantes no que diz respeito a este tipo de interacção com o observador, redimensiona objectos de uso comum do quotidiano e situa-os em lugares públicos, procurando obter um efeito de presença através das suas proporções agigantadas, isto é, através da manifesta e ruidosa literalidade das suas propriedades¹⁶⁶. As ambições de

¹⁶⁶ Claes Oldenburg é referido na introdução de Bill Brown ao livro editado por este em 2004, intitulado *Things*, e que é constituído por uma série de ensaios que, de certo modo, representam uma actualização da ideia de presença que Michael Fried critica em 1967 no seu ensaio ‘Art and Objecthood’. Os mesmos pressupostos de vagueza, ambiguidade e mistério depreendidos no objecto da crítica de Fried são repetidos ao longo de *Things*, bem como a ideia de que são as coisas inanimadas que têm a capacidade de “organizar a temporalidade do mundo animado” [p. 15], como se o fizessem por si mesmas e o sujeito fosse um mero espectador dessas formas particulares de disposição, sem recorrer ao pensamento e à interpretação que normalmente o aproxima das coisas, tornando-as assim vivas para si e atribuindo-lhes uma espessura semântica. Para Bill Brown, existe, não apenas a obscuridade de uma “específica indeterminação [*unspecificity*] que ‘coisas’ [*‘things’*] denota” [p. 3], mas também a aura de uma invisibilidade nos objectos quando desprovidos dos seus usos convencionados, uma perspectiva influenciada por Jacques Lacan e que produz formulações como “[...] a Coisa torna-se na designação mais estimulante para aquele enigma que pode apenas ser demarcado [*encircled*] e cujo objecto (através da sua presença) necessariamente invalida. Para Lacan, a Coisa é e não é. Ela existe, mas não na sua forma de fenómeno [*phenomenal form*].” [pp. 6-7]. Outro dos pontos que Brown faz questão de sublinhar na sua introdução indica, no que diz respeito à obra de Oldenburg intitulada *Typewriter Eraser*, de 1999, um contentamento perante os efeitos da criação de uma situação direccionada para o espectador, nos termos anteriormente criticados por Michael Fried. Brown diz que “[o] prazer de observar as pessoas a observarem [a obra] *Typewriter Eraser*, entretidas com a sua monumentalidade, é indissociável do prazer que se sente ao ouvir a criança que, confusa com um objecto anacrónico que nunca viu, pergunta: ‘O que é suposto ser aquilo?’”. Brown acrescenta ainda que “[a] pergunta expressa a força desta obra em dramatizar um fosso geracional e em encenar (mesmo melodramatizar) a questão da obsolescência.” [p. 15]. A criação do tipo de situações que Oldenburg procura, através da monumentalidade dos seus objectos inspirados no quotidiano, sugere a ambição amplamente teatral de espantar o observador com a urgência de uma determinada questão (por exemplo, e como Brown refere, a obsolescência de certos objectos e correspondentes usos, bem como a dramatização do desaparecimento do momento presente e das consequências desse facto, pensadas sempre num enquadramento ontológico.) No entanto, o surgimento deste tipo de questões é marcadamente precipitado, no que diz respeito ao trabalho de Oldenburg: a carência de um contexto proposicional em *Typewriter Eraser* não é o seu triunfo (ou se é, deve tratar-se, com muitas reservas, de um triunfo teatral, inautêntico na relação do artista com o seu *medium*), mas a prova de que a sua questão, tão declarada e insistente face à atenção do espectador, não faz ainda qualquer sentido (neste caso, a da anunciada iconicidade e posterior obsolescência de certos objectos). A prova da teatralidade desta obra de Oldenburg confere-a o próprio Bill Brown, que detecta, não na obra, mas na situação que ela cria com o espectador, o seu real valor: “o prazer de observar as pessoas a observarem [a obra] *Typewriter Eraser*, entretidas com a sua monumentalidade [...]”. Ao mesmo tempo, a pergunta da criança referida

generalidade veiculadas pela criação de situações deste género indicam uma ausência de um contexto proposicional, em que se desvenda a vontade de criar uma situação propícia a um melhor caso para o conhecimento ou para uma determinada experiência perceptiva. A vontade de criar esta situação é, como se disse, indissociável da insistência em noções de fronteiras, limites, e da ideia de infinitude. A preferência mostrada sobre estes termos está associada a uma crença na dicotomia composta por interior (essência ou vida interior) e exterior (corpo, expressão) e incide num pano de fundo epistemológico.

Naturalmente, as noções referidas assumem um aspecto aliciante para o crente na dicotomia. Os cenários preferidos neste contexto invocam inevitavelmente ideias como as de extensão, amplitude e infinitude: são estas que prometem um contacto “directo” (ou uma fusão) da interioridade de um sujeito com aquilo que lhe é exterior. A situação de estranheza baseada nas teorizações de Freud é o lugar vago e ainda assim promissor que funciona como um espaço privilegiado para este tipo de cenários. Nicholas Royle, em *The Uncanny*, nota: “[a] estranheza [*the uncanny*] está relacionada com a estranha sensação veiculada por enquadramentos e fronteiras [*framing and borders*], uma experiência associada à noção do limiar [*liminality*]”, e “a estranheza é

por Brown não é indiciadora de uma posição temporária, mas valiosa de pureza epistemológica; muito pelo contrário, indica o início de uma prática e ao mesmo tempo a promessa de uma incompletude no conhecimento decorrente dessa e ou de qualquer outra prática futura. Resumindo, o leitor de *Things* apercebe-se de que os efeitos de presença criticados por Fried são ainda hoje nutridos com fervor, com o propósito de dramatizar “grandes questões da existência humana” numa forma supostamente mais económica (aparte dos custos de produção de algumas destas obras literalistas) e directa. Para Brown, a principal questão que deve ser dramatizada é o facto de ser precisamente a nossa noção de que num momento de percepção as coisas chegam depois das ideias que temos sobre elas, e não “antes das ideias, da teoria, da palavra” [p. 16], que comprova que “pensamento e a existência da coisa em si [*thingness*] são totalmente distintos”. A insistência neste ponto provém de um receio exagerado acerca das falibilidades naturais de qualquer interpretação receio que Brown demonstra no início do seu ensaio, com preocupações que aparentam uma seriedade que o próprio tentará depois atenuar, mas sem sucesso. Brown questiona: “[p]or que não deixar as coisas no seu lugar?” [*Why not let things alone?*], talvez num lugar que sirva de alternativa às “instabilidades e incertezas, ambiguidades e ansiedades, eternamente fetichizadas pela teoria.” [p. 1].

sempre ‘meta-estranheza’; ao mesmo tempo, não pode existir uma meta-estranheza, tendo em conta que nunca conseguimos identificar o lugar ou as fronteiras onde o alegado discurso da estranheza termina e onde o suposto ‘meta-’ discurso começa.”¹⁶⁷

Percebe-se que Royle procura esconder o aspecto precioso que atribui à sua ideia de estranheza no meio de várias camadas de mistério. O adepto da estranheza pode também ver a sua experiência interior como um espaço vedado e limitador, e o exterior como uma promessa de vastidão (de significados e de vivências), que remete ao mesmo tempo para um fascínio perante a ambiguidade criada entre certas vozes com naturezas conflituosas que parecem confluir num dado momento perceptivo. Neste contexto, é natural que Royle considere com alguma satisfação que a estranheza “[...] interfere em qualquer sentido claro sobre o que se encontra no interior e o que se encontra no exterior.”¹⁶⁸

A arte literalista descrita por Michael Fried parece partilhar do mesmo sentido de infinitude e de obsessão com dimensões, fronteiras, limites e modos de repetição que tendem a igualar (e de certa forma a neutralizar) a importância de todos os elementos observados. No seu ensaio, Fried cita uma descrição de Tony Smith de uma experiência nocturna a conduzir no ainda incompleto *turnpike* de Nova Jérсия. Para Fried, é importante que Smith mencione no seu relato a amplitude e o estado de abandono deste cenário, “que existe exclusivamente para Smith e para aqueles que se encontram no carro com ele.” Esta última observação acentua (tal como Cavell faz acerca da situação projectada por Descartes na primeira das suas *Méditations*) o facto de o artista pensar na experiência como preparada, optimizada e direccionada para si mesmo. A teatralidade da situação de Smith é assim sublinhada na seguinte

¹⁶⁷ Nicholas Royle, *The Uncanny*, New York: Routledge, 2003., pp. 2, 19.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 2.

observação de Fried: “[é] a nitidez [*explicitness*], isto é, a simples persistência com que a experiência se representa a si mesma como apontada para ele [Smith] a partir do exterior [...] que simultaneamente o torna num sujeito – sujeita-o a [*makes him subject*] – e define a experiência como algo semelhante à experiência de um objecto, ou melhor, da condição de objecto [*objecthood*].”¹⁶⁹

É evidente, no caso de Tony Smith, como no do adepto da estranheza, o fascínio mostrado por um modo de existência sem referente na realidade, expresso, especificamente no caso do primeiro, na privacidade da sua experiência: “[e]stava uma noite escura e não havia luzes ou sinalizações, marcas, carris, qualquer coisa que fosse a não ser o pavimento escuro [...]”¹⁷⁰. A teatralidade é visível no facto de se criar uma situação em que o foco de interesse é transferido de um ou mais objectos da percepção para o sujeito que os percebe, e que por sua vez se entretém com a ambiguidade das perspectivas que vai ensaiando em si mesmo. O carácter difuso desta ambiguidade é também notório na aproximação de Nicholas Royle à ideia de estranheza, em formulações que procuram um certo encanto na indecisão em que oscilam, como: “[a] estranheza é assim talvez a experiência ao mesmo tempo mais e menos subjectiva possível, o ‘acontecimento’ mais e menos autobiográfico” [;] “[“Das Unheimliche”] é um texto extraordinário por aquilo que não diz, bem como por aquilo que diz” [;] “[a] estranheza não é um género literário. Mas também não é um género não-literário.”¹⁷¹

A vastidão ou a latência de significados prometidas na experiência particular de Smith, que para si constitui um prenúncio do fim da arte (e isto é um sintoma da

¹⁶⁹ Michael Fried, *Art and Objecthood*, p. 159.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 157.

¹⁷¹ Nicholas Royle, *The Uncanny*, pp. 16, 7, 19.

ansiedade das “grandes respostas” para a procura igualmente apressada de “grandes questões”), indicam uma tentativa de objectificação da própria experiência (ignorando-se assim o valor da interpretação ou os modos mais ou menos instáveis do ponto de vista) e simultaneamente uma rejeição da experiência *com* um objecto (uma obra de arte, por exemplo). No entanto, e como já se notou no contexto da leitura de Neil Hertz acerca de Freud e da ideia de repetição, não é possível isolar as condições que possibilitam uma determinada ocorrência dos seus modos de representação. É o facto de, por vezes, o adepto da estranheza se concentrar num suposto modelo da experiência da estranheza, na qual projecta a sua ideia de privacidade e uma posição epistemológica *especial* (por pressupor no momento o que seria para si um caso exemplar dessa experiência), que faz com que tudo para si possa, desde que *por si* percebido, ser considerado estranho, porque tudo parece estar apontado para a sua individualidade na situação que procura normativizar.

•

A consagração da identidade do sujeito tem como pano de fundo a convicção de que ninguém pode sentir o que sinto como *eu* o sinto, de que ninguém se encontra em melhores condições para esse efeito do que eu mesmo. A constante necessidade de consagração da minha individualidade passa, por um lado, pela ansiedade perante a perspectiva de não poder dispor desta posição de superioridade relativamente ao que o outro sente. É o meu sentimento de superioridade perante aquilo que sinto que me dá uma ideia daquilo que poderei estar a perder no que diz respeito ao outro. Por outro lado, surge também a ansiedade de que aquilo que eu sinto de forma tão preponderante possa não ser mostrado *integralmente* a outra pessoa, a outra mente. A ansiedade surge aqui perante a possibilidade de o outro não levar em conta a minha

individualidade em toda a sua importância e densidade, pelo menos aquela que parece ter para mim. Estas duas inseguranças correspondem àquilo que Stanley Cavell designa como duas formas essenciais de cepticismo¹⁷²: o activo, acerca daquilo que poderei ou não conhecer acerca de outras mentes, e o passivo, acerca daquilo que os outros poderão ou não conhecer sobre a minha mente.

As histórias contadas e os temas recorrentes na questão da existência de outras mentes e nas tentativas de definição da estranheza assemelham-se e raramente se referem a episódios banais do quotidiano. Compare-se, como exemplo, alguns dos temas que Cavell desenvolve acerca do cepticismo perante outras mentes em *The Claim of Reason* (“Estátuas e bonecas”, “Aperfeiçoar um autómato”, “O conceito de horror; do monstruoso”¹⁷³) e aqueles que Freud associa à ideia de estranheza: “[m]embros decepados, uma cabeça decepada, uma mão separada do braço a que pertence [...], pés que dançam sozinhos [...] – todos estes elementos têm algo de muito estranho em si, especialmente quando lhes são atribuídas [...] acções autónomas.”¹⁷⁴ É precisamente a ansiedade que acompanha a ideia de que talvez não me esteja a ser mostrado tudo o que eu *devo* conhecer que provoca o recurso conveniente à ideia do objecto estranho, inacessível ou obscuro. Aquilo que Freud, na sua experiência pelas ruas desconhecidas da cidade italiana que descreve, resolveria com um mapa e alguns dias de convivência no local, considera proveitoso associar, com algumas precauções, à possibilidade de outras formas de experiência mais densas, que envolvem um retorno não intencional ao mesmo objecto, uma repetição que desvenda inusitadamente aquilo que em nós deveria estar esquecido ou reprimido. Ao

¹⁷² Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, pp. 420-447.

¹⁷³ *Ibid.*, p. ix.

¹⁷⁴ Sigmund Freud, *The Uncanny*, p. 150.

mesmo tempo, a escolha de bonecas, figuras de cera, máquinas que são réplicas aperfeiçoadas de seres humanos, ou de fantasmas como elementos essenciais do vocabulário da estranheza transmite a ideia de que persistem dúvidas sobre a humanidade (isto é, sobre quais os critérios necessários ou suficientes para essa identificação) numa outra presença, o que sublinha novamente a ideia de que a discussão sobre a estranheza é sobretudo uma discussão sobre o cepticismo relativo à possibilidade de existência de outras mentes. Assim acontece também porque o adepto da estranheza acaba por procurar uma posição superior semelhante à do céptico (com a radicalidade da sua dúvida), uma relação íntima e secreta com o mundo, jogando com noções que tanto se referem como tentam escapar à vida como sempre a conhecemos, e assim repetem-se como tópicos habituais da estranheza os assuntos atrás referidos que se insurgem entre vida e morte, corpo e máquina, presença e ausência.

Wittgenstein, Conant, Pippin: dúvidas e certezas

Para caracterizar melhor o cepticismo nos termos até agora discutidos, e por consequência algumas das particularidades no modo de tratar a estranheza *via* Freud, gostaria de destacar três ideias referidas por Wittgenstein em *Da Certeza*: uma falsa luz, um tipo de ambiguidade por força da proximidade, e uma certa presunção na dúvida. Wittgenstein indica algumas proposições que o filósofo G. E. Moore observa como sendo verdadeiras para além de qualquer dúvida, como “Eu *sei* que isto é uma árvore”. Wittgenstein, acusando a ausência de uma gramática que substancie a afirmação, responde: “A qualquer pessoa o assunto parece vago e obscuro. É como se

Moore o tivesse colocado sob uma falsa luz.”¹⁷⁵ Acrescento outras duas considerações de Wittgenstein para a discussão que se segue sobre a forma de considerar a estranheza, cuja relação tentarei propor em seguida:

É como se eu visse uma pintura (talvez um cenário) e de longe reconhecesse imediatamente e sem a menor dúvida o que ela representa. Mas então chego mais perto e vejo um monte de manchas de cores diferentes e todas elas são muitíssimo ambíguas e não oferecem em absoluto qualquer certeza.

[...] É curioso: se digo “Eu sei” sem qualquer motivo especial, por exemplo, “Eu sei que agora estou sentado numa poltrona”, a declaração parece-me injustificada e presunçosa. Mas se faço a mesma declaração quando houver a necessidade de fazê-la, ela parece-me totalmente justificada e comum, embora eu não esteja nem um pouco mais certo da sua verdade.¹⁷⁶

As três ideias mencionadas apresentam uma ligação entre si. Para Wittgenstein, certos contextos podem ou não autorizar a ocorrência de determinadas proposições. Quando se afirma saber algo, é necessário que possa ser ponderada uma alternativa à suposta verdade desse algo. É neste ponto que está envolvida a responsabilidade de quem comunica. Moore tenta contrariar a dúvida radical do céptico, jogando (embora inadvertidamente) o mesmo jogo deste, que é o de tentar dizer ou saber alguma coisa *fora* da linguagem. Se aceitarmos a noção, defendida por Wittgenstein e depois por Cavell, de que somos seres embebidos na gramática das nossas acções e proposições, a ideia de uma posição exterior à linguagem torna-se inviável. James Conant chama à dúvida do céptico uma “super-dúvida”, no contexto da investigação gramatical tematizada por Wittgenstein e do dilema em que o céptico se encontra quando tenta obter respostas ou destruir certezas com a sua dúvida: “[...] ou

¹⁷⁵ Ludwig Wittgenstein, *Da Certeza* (trad. Maria Elisa Costa), Lisboa: Edições 70, 2012., p. 287, §481.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 289, §481, p. 315, §553.

ele fica dentro dos nossos jogos de linguagem e as suas palavras expressam uma dúvida, mas não o tipo de super-dúvida que procura (a sua dúvida não irá obter o carácter de generalização [*generalize*] que o céptico necessita para pôr em causa a própria possibilidade do conhecimento [*possibility of knowledge*]), ou então será levado a falar ‘fora dos jogos de linguagem’[...].¹⁷⁷ A forma como Conant caracteriza o dilema do céptico deve-se ao facto de este querer estar precisamente fora da linguagem, numa posição em que pretende afastar a hipótese de responsabilização face à natureza daquilo que procura saber, porque quem assim pergunta está a observar-se a si mesmo como capaz de se abstrair dos modos de conhecimento comuns e, de certo modo, de subtrair a sua humanidade ao próprio acto de duvidar.

Cavell acredita (ao contrário da perspectiva mais pessimista de J. L. Austin exposta no seu ensaio “Other Minds”¹⁷⁸, onde compara a dúvida radical do metafísico a uma espécie de astúcia fraudulenta) que esta posição do céptico, não podendo nunca ser vista como um ponto de chegada ou como uma forma de “resolução” da nossa condição humana, é ainda assim um modo de estar que invariavelmente recapitulamos, precisamente pela natureza dessa condição: “[e]m todo o caso, terei chegado ao reconhecimento de que a negação do que é humano, o desejo de escapar às condições da humanidade [*conditions of humanity*] (chamemos-lhe condições de

¹⁷⁷ James Conant, ‘Stanley Cavell’s Wittgenstein’, *The Harvard Review of Philosophy*, vol. XIII, no. 1, 2005., p. 64.

¹⁷⁸ J.L. Austin, *Philosophical Papers* (J. O. Urmson & G. J. Warnock, eds.). Oxford: Clarendon Press, 1961., p. 56: “A artimanha [*wile*] do metafísico consiste em perguntar ‘Esta mesa é real?’ (a espécie de objecto que não poderá ser falso [*phoney*] de uma maneira evidente), não especificando ou circunscrevendo o que poderá haver de errado nela, para que assim eu fique sem saber ‘como provar’ que ela de facto é real.” Leia-se, ainda a propósito deste passo, uma nota de rodapé particularmente ilustrativa desta astúcia no texto de Austin: “Também os prestidigitadores exploram isto. ‘Haverá algum cavalheiro que se convença de que este é um chapéu perfeitamente normal?’ Isto deixa-nos perplexos e inquietos: acanhados, concordamos que parece que sim, estando ao mesmo tempo conscientes de que não temos a mínima ideia do que poderíamos dizer em contrário [*what to guard against*].”

finitude), é tão-só humana por si mesma.”¹⁷⁹ No entanto, esta negação de humanidade é uma das consequências inevitáveis da super-dúvida, e quando Wittgenstein refere a presunção de quem assim questiona, torna-se evidente a contradição do céptico quando tenta pôr em causa a própria noção (ou a possibilidade) de conhecimento através dos mesmos jogos de linguagem que usa para conhecer (e duvidar de) alguma coisa. A falsa luz que provém de questões deste género atribui um grau de atenção a uma coisa que não a justifica, precisamente por não pôr nada em causa no momento da sua ocorrência.

Só podemos duvidar quando a ocorrência dessa dúvida faz sentido, e isso depende, claro, daquilo que já se aprendeu anteriormente, do pano de fundo de conhecimentos, crenças e certezas entretanto elaborado para que possa então surgir uma oportunidade para a dúvida. Wittgenstein aponta o seguinte episódio em *Da Certeza*: “Um aluno e um professor. O aluno não deixa que nada seja explicado, pois ele interrompe continuamente (o professor) com dúvidas como, por exemplo, sobre a existência das coisas, sobre o significado das palavras, etc. O professor diz: Não me interrompas mais e faz o que te digo; as tuas dúvidas ainda não fazem qualquer sentido.”¹⁸⁰ A crença com que, por exemplo, aprendemos o uso de uma nova palavra ou um determinado episódio histórico “está ligada a muita coisa.”¹⁸¹ Isto significa que, para podermos duvidar do que quer que seja, temos de acreditar numa série de coisas antes; caso contrário, como Wittgenstein mostra no caso do aluno e do professor, a dúvida não tem qualquer sentido. A importância de tudo o que as crenças associam é

¹⁷⁹ Stanley Cavell, *The Senses of Walden. An Expanded Edition*, Chicago: University of Chicago Press, 1992., pp. 146-147.

¹⁸⁰ Ludwig Wittgenstein, *Da Certeza*, p. 219, §310.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 219, §312.

evidente na forma como cada uma das nossas proposições envolve uma gramática específica, cujo significado depende também da convivência com gramáticas vizinhas que contextualizam outras proposições: “O que é firme não o é porque seria em si mesmo óbvio ou evidente, mas, sim, porque é fixado pelo que está ao seu redor.”¹⁸²

Certas perguntas são irresponsáveis porque funcionam de acordo com o mesmo grau de impertinência e de impaciência transmitido pelo aluno descrito anteriormente no exemplo de Wittgenstein, que interrompe constantemente o seu professor com dúvidas que *ainda* não fazem qualquer sentido. Até aí, pode tratar-se apenas de um mero jogo de palavras, uma emissão de sons sem rosto. É como se o aluno sublinhasse uma palavra ao acaso, num texto que não entende. No entanto, não para o aluno (porque ainda não entendeu nada), mas para o céptico e para o adepto da estranheza nos termos de Freud (que já entenderam, mas estão insatisfeitos com o que ficaram a saber), o peso da ambiguidade na dúvida, bem como o fascínio pelo potencial de hipóteses geradas através de um certo desprendimento perante o objecto da pergunta, é apelativo. Fala-se aqui, portanto, e como Wittgenstein escreve, do “monte de manchas de cores diferentes [,] todas elas [...] muitíssimo ambíguas [e que] não oferecem em absoluto qualquer certeza.” A super-dúvida procura ser exterior, não apenas à linguagem, mas (e consequentemente) à condição humana.

¹⁸² *Ibid.*, p. 163, §144. Para sublinhar este ponto, convém acrescentar que aquilo que atribui estabilidade às proposições, bem como às nossas crenças ou a qualquer espécie de movimento retrospectivo ou prospectivo da mente que envolva recordações e expectativas, é veiculado pela gramática que circunda os nossos modos de expressão. Para procurarmos a verdade acerca de alguma coisa temos obrigatoriamente de assumir como verdadeiras uma série de outras proposições, e é este tipo de certeza que constitui a nossa atitude perante diferentes contextos e outras mentes; como Wittgenstein indica numa nota em *Da Certeza* “[...] algumas coisas parecem-nos firmes e saem de circulação. [...] Assim, elas dão forma às nossas considerações, às nossas pesquisas. Talvez tenham sido controversas algum dia. Mas talvez tenham pertencido desde tempos imemoriais à *estrutura* de todas as nossas considerações. [...]”. p. 185, §211 [tradução alterada].

Ainda acerca da dúvida do céptico, Conant escreve: “[o] problema com as suas palavras encontra-se, não nas palavras em si mesmas ou numa suposta incompatibilidade inerente entre as suas palavras e um determinado contexto do seu uso, mas no modo confuso de se relacionar com as suas palavras.”¹⁸³ Se o céptico acaba por, de certo modo, desresponsabilizar-se perante aquilo que procura saber e expressar, está também a evitar um reconhecimento em si mesmo da existência de outras mentes, e assim a afastar-se do gesto inicial que deveria constituir a sua vontade de conhecer. A sua dúvida, secretamente ambiciosa, é afinal tímida, ao admitir (por rejeitar uma contextualização) que não há lugar para ela a um nível mais terreno ou comum. Através da lente exagerada do céptico, perde-se a noção das ligações, e naturalmente tudo fica de repente ambíguo. O fascínio perante esta ambiguidade é, parece-me, o que exalta ainda mais o entretenimento da sua dúvida, o que não deixa de fazer com que a sua posição sugira, como se disse, uma ambição desproporcionada. Escreve Conant a este respeito que, “[...] ao querer ocupar simultaneamente mais do que uma das alternativas disponíveis [com pretensões de conhecimento], e no entanto nenhuma em particular num dado momento, [o céptico] vê-se comandado por um desejo incoerente relativo às suas palavras.”¹⁸⁴ De facto, parece existir uma certa satisfação no entretenimento constante desta dúvida, que remete para o que apontei anteriormente acerca de uma tentativa de consagração da vida interior, e de uma certa ideia de promoção individual a um nível de conhecimento superior, ainda que ao mesmo tempo sempre fora de alcance.

¹⁸³ James Conant, ‘Stanley Cavell’s Wittgenstein’, p. 64.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 64.

Robert B. Pippin desenvolve os termos desta consideração¹⁸⁵, sublinhando o facto de que a suposta timidez da posição do céptico, ao fechar-se sobre si mesmo, é antes uma forma de consagração da sua interioridade: a fantasia da sua inexpressividade assegura uma certa (e também fantasiosa) invisibilidade perante os outros. As certezas possíveis que poderão surgir no contacto com outras mentes são substituídas por uma (aparentemente mais promissora) ambiguidade acerca daquilo que *poderão ser* outras mentes, a linguagem ou o conhecimento do que quer que seja. Aquilo que tenho vindo a designar como uma consagração da vida interior encontra o seu representante exacto na figura de Dixon ‘Dix’ Steele (Humphrey Bogart), protagonista de *In a Lonely Place*, filme de Nicholas Ray. O lugar solitário de que aqui se trata é precisamente a mente de ‘Dix’, em que se pode ler, em certas alturas do filme de Ray, uma vontade de escapar à sua vida banal e repetitiva, que o leva mesmo a considerar (e literalmente a encenar à frente dos seus amigos) a forma de vida que temporariamente lhe atribuem (a de um potencial assassino). Desesperado pela desolação das alternativas com que a sua vida actual se vai familiarizando, Dix começa a acreditar no crime que lhe é indevidamente imputado, apenas para poder ter o alívio momentâneo de poder considerar “como seria” estar no lugar de outra pessoa.

Poder-se-á notar aqui uma situação paralela entre, por um lado, uma vontade de afastamento das certezas desoladoras do quotidiano pelas partes do céptico e do adepto da estranheza *via* Freud e Hofmannsthal, e por outro, a procura de um certo encanto obtido pela ambiguidade com que se percepção um objecto, ora de muito longe, ou de muito perto, mas nunca de uma forma esclarecida. Assim, e tal como o lugar solitário que é uma mente como a de Dix, o céptico e o adepto da estranheza

¹⁸⁵ Robert B. Pippin, “Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray’s *In a Lonely Place*”, disponível em *nonsite*, publicação electrónica: <http://nonsite.org/issue-5-agency-and-experience>., p. 9.

procuram ter um alcance, vasto e gratificante, do conhecimento do mundo, não no mundo (isto é, considerando a natureza relacional de semelhante conhecimento), mas nas suas mentes. É importante perceber que o que se passa quando procuramos conhecer outra mente não é o mesmo do que acontece quando procuramos conhecer um objecto específico. O primeiro tipo de procura tem uma natureza relacional. Isto porque nunca saberemos exactamente se o conhecimento de outra mente é suficiente ou autêntico se não tivermos também uma ideia, ainda que instável, do que seria alguém conhecer a nossa mente. O que atribui toda a urgência à questão do cepticismo activo é o carácter (naturalmente) exigente do cepticismo passivo. Assim, como Richard Moran observa, “[...] o facto de as narrativas [*recitals*] dos cepticismos Activo e Passivo fazerem parte de *um* fenómeno é o que nos leva a observar que se trata aqui de uma questão de papéis de natureza relacional [*relational roles*] e não de características não-relacionais de certas mentes ‘em si mesmas’”¹⁸⁶. A dúvida céptica e as aproximações à ideia de estranheza que tenho vindo a considerar como devedoras das teorizações de Freud e de um conto de Hofmannshtal parecem incorrer no erro de muitas vezes rejeitarem, não só todas as contingências que envolvem qualquer momento de interpretação, mas também a natureza relacional das questões que desejam resolver ou tematizar, ao procurarem uma posição de pureza epistemológica.

Gordon Bearn, Wittgenstein, e a estranheza do mundo

¹⁸⁶ Richard Moran, ‘Cavell On Outsiders and Others’, *Revue Internationale de Philosophie*, 2011/2 - n° 256., p. 250.

No seu artigo intitulado “Wittgenstein and the Uncanny”¹⁸⁷, Gordon C. F. Bearn considera, acerca de duas passagens importantes nas *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein, o seguinte: “[...] se não somos da opinião de que os outros têm aquilo que Wittgenstein designa por alma, se em vez disso temos uma atitude particular, uma atitude relativa a uma alma, então quando essa atitude quebra [*snap*s], iremos produzir em nós mesmos uma sensação de estranheza [*uncanny feeling*]. Generalizando: quando uma atitude (não uma crença) firme (não certa) entra em ruptura, o mundo parece estranho [*uncanny*].”¹⁸⁸ Bearn associa, a meu ver acertadamente, a sensação de estranheza à ideia de Wittgenstein de que por vezes podemos perder temporariamente a nossa posição epistemológica na realidade, bem como o reconhecimento daquilo que nos constitui enquanto entidades individualizadas e conseqüentemente a distância (feita de atitudes, gestos, comportamentos, proposições) que nos separa dos outros.

Momentos de estranheza indicam uma quebra súbita nas nossas atitudes face à presença de outras pessoas, tornando saliente, não a possibilidade de erro numa série de informações disponíveis (que em todo o caso poderiam ser revistas e corrigidas), mas algo de muito mais profundo, nomeadamente toda uma forma de vida (crenças, certezas, atitudes, proposições) que esse erro pode desestabilizar. Bearn, ao interpretar alguns (raros) passos de Wittgenstein sobre momentos de estranheza, diz que o que está em causa nos mesmos envolve uma transição entre um estado de paz ou de segurança na forma de um indivíduo estar no mundo e um tipo de inquietação capaz de pôr em causa essa mesma estabilidade. No entanto, parece incorrer no

¹⁸⁷ Gordon C.F. Bearn, ‘Wittgenstein and the Uncanny’, *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 76, nº 1 (1993), pp. 29-58.

¹⁸⁸ Gordon C.F. Bearn, ‘Wittgenstein and the Uncanny’, p. 39.

mesmo erro de mistificar a situação de estranheza quando a retoma como a presença de algo que *devia* estar ausente.

Bearn sugere que quando a nossa atitude no mundo é posta em causa por algumas das nossas acções ou proposições, o que surge não é um confronto com aquilo que nos tem acompanhado ao longo da vida (crenças, certezas, expectativas ou hábitos), mas o aspecto neutro da realidade, sem substancialidade:

“[e]nquanto discutíamos a atitude relativa a uma alma, o que se tornava manifesto era a vivacidade [*liveliness*] das pessoas que imagináramos autómatos. Neste caso, o que está presente é o equivalente disto: o mundo aparentemente inalterado. As árvores ainda se encontram do outro lado da janela, mas algo como a sua substancialidade terá desaparecido. O mundo já não parece ancorado [*moored*], e no entanto as coisas nele persistem, como os mortos-vivos.”¹⁸⁹

É aqui que parece existir uma repetição das mesmas considerações acerca da estranheza como uma instância propícia a ocorrências já referidas neste capítulo, em que se confundem realidade e fantasia, vida e morte, e em que se convocam fantasmas, mortos-vivos, ou máquinas que são réplicas de seres humanos. E a partir daqui também se descobrem considerações mais frágeis no ensaio de Bearn, como por exemplo a ideia dificilmente crível de que “[a] estranha semelhança entre parentes afastados por séculos abala a nossa convicção de que não é possível um ressurgimento dos mortos.”¹⁹⁰ Embora oriente o seu ensaio em termos que me parecem correctos para considerar a questão da estranheza, nomeadamente através da distinção wittgensteiniana entre *estar seguro* ou certo de algo e dizer que se *sabe* ou se conhece

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 53.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

alguma coisa (sendo que esta última hipótese não está relacionada com os problemas que a questão da estranheza pode suscitar), Bearn conclui com a ideia de que aquilo que se mostra no momento da estranheza é uma súbita omissão da substancialidade das coisas, a ser evitada a todo o custo. Tal como em situações em que alguém atravessa uma determinada distância a uma altura muito elevada do chão e é aconselhado a não olhar para baixo, Bearn diz que o “encantamento” da gramática, aquilo que, de acordo com Wittgenstein, compõe e fundamenta as nossas formas de vida, o que nos faz avançar de olhos fechados e com uma segurança que nenhuma evidência ou prova nos poderá transmitir, esconde afinal o segredo da sua desolação, e é o choque perante a aridez desta gramática (que, para Bearn, parece subitamente impessoal) que deve ser evitado:

O mais esquisito acerca das fundações do nosso conhecimento do mundo é que o conhecimento é tornado possível através daquilo que tem a forma gramatical de um encantamento [*spell*]. O encantamento funciona e com ele podemos-nos orientar no mundo, podemos-nos sentir em casa, *desde que não investiguemos o encantamento*. [...] Assim que começamos a examinar o encantamento da nossa atitude face ao mundo, o encantamento é quebrado – o mundo deixa de ser sentido como confortável [*canny*], acolhedor; torna-se des-confortável [*un-canny*], *un-heimlich*.¹⁹¹ (Itálicos meus.)

A preocupação de Bearn assenta na perspectiva de que os fundamentos para as nossas crenças poderão ser enfraquecidos ou eliminados através de um reconhecimento da sua existência. No entanto, aquilo de que se quer afastar, nomeadamente o aspecto supostamente neutro e árido do que atribui uma unidade,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

ainda que temporária, às nossas vivências gramaticais, é precisamente a origem mais significativa do espanto e da estranheza. O interesse pela ideia de estranheza não sobrevive às custas de uma ocultação da suposta essência intransponível, mas ainda assim crível das coisas. Esse interesse é encontrado no contacto com aquilo que temos imediatamente à disposição: os nossos modos de expressão. Assim, poder-se-ia aproximar por instantes as noções de estranhar e de filosofar (esta entrevista nos termos de Wittgenstein e de Cavell): ambas encontram o seu princípio e a sua tensão particular numa revisitação do que já existe e não na construção de algo novo. Quando Wittgenstein sublinha a posição de que as justificações têm de acabar a certa altura¹⁹², e que quando isto acontece só podemos apontar para o que somos e fazemos, é evidente a importância atribuída à manifestação de emoções, crenças, superstições, ilusões, expectativas, preocupações, hábitos, vontades ou decisões.

Gógol e as aparências

Este gesto de apontar, não para algo exterior, mas para nós mesmos como último reduto de significado, poderá ser encontrado em destaque no final de *O Inspector Geral*, peça teatral de Nicolai Gógol. Neste caso (o que torna particularmente curiosa a ocasião) o gesto não é procurado ou encontrado deliberadamente pelas personagens que ficam de repente sem justificações e sem pano de fundo para as suas asserções: o gesto de apontar é forçado sobre as personagens, o que torna o

¹⁹² Numa das ocasiões em que este ponto é vincado em *Da Certeza*, Wittgensgtein refere o seguinte: “Por exemplo, consideramos que em certas circunstâncias um cálculo está suficientemente conferido. O que nos dá esse direito? A experiência? Ela não pôde enganar-nos? Temos de parar a justificação em algum lugar, e então resta a proposição: é *assim* que calculamos.” [p. 185, §212].

confronto com a sua humanidade (isto é, a que representam na peça) ainda mais vincado.

A peça de Gógol conta a história da chegada iminente de um inspector, designado pelo governo, a uma aldeia remota da Rússia. Nesta aldeia, todos os homens que ocupam os cargos mais importantes (um governador, o director das escolas, um juiz, o responsável pelos serviços de saúde pública, entre outros) mostram sinais de aderirem a uma corrupção contínua dos valores morais, os seus e, por efeito de contágio, os dos outros. A notícia da chegada do inspector é recebida com pavor, principalmente por parte do governador. A condenação prevista para os seus actos de corrupção e de fraude é uma ordem de exílio na Sibéria. A presença (falsamente) anunciada de um inspector introduz na peça Khlestakóv, um oficial de São Petersburgo, e Osip, o seu criado. Khlestakóv, que na verdade não passa de um impostor à procura de sobreviver com pequenas somas de dinheiro fácil, é descrito por Gógol como “um jovem de uns vinte e três anos, mesquinho e de aparência insignificante. [...] Nos meios administrativos, chamar-lhe-iam uma pessoa frívola.”¹⁹³

A neutralidade investida na descrição deste homem é importante porque sublinha precisamente o seu carácter insípido e pouco digno, mesmo que a sua aparência exterior seja particularmente sofisticada. É precisamente o contrário desta insipidez que os habitantes e detentores dos cargos mais importantes da aldeia vêem, tomando-o pelo verdadeiro inspector e assim por um homem naturalmente respeitável da capital. A única situação na peça que pode sugerir que este é realmente o inspector descreve um homem hospedado no albergue da aldeia, alguém que nunca paga a renda e que ainda assim não abandona as instalações. Por outro lado, é

¹⁹³ Nicolai Gógol, *The Inspector-General* (trad. Arthur A. Sykes), London: W. Scott, 1896., p. 3.

descrito por uma das personagens como “[...] bem-parecido e bem vestido – e entra na sala com uma expressão no rosto e uma fisionomia tão marcantes, uma elegância e um ar tão distintos [...]”¹⁹⁴. Quando a verdadeira identidade de Khlestakóv é revelada (já está longe da aldeia, com os bolsos cheios do dinheiro que pediu “emprestado” aos habitantes corruptos), e quando chega a notícia de que o verdadeiro inspector geral está a caminho, o governador e restantes altos cargos são confrontados com todas as ilusões que, entretanto, pervadiram as suas percepções e atitudes. Aqui (como na situação de Wittgenstein aludida anteriormente) também as descrições acabam; quando o governador se sente ultrajado com a sua própria credulidade, tenta deslocar o motivo do engano para a percepção enturvada dos outros, procurando agora a recordação do visitante impostor através de uma nova perspectiva: “Na verdade, o que havia afinal de inspector-geral naquela figura frívola e disparatada? Nada, é o que é. Quanto a parecenças, nem a metade de um dedo mindinho.”¹⁹⁵ Por sua vez, o comissário responsável pelo hospital da aldeia responde com um encolher de ombros: “Passou-se tudo de tal forma que não conseguiria explicá-lo, mesmo se disso dependesse a minha vida. Ficámos de espírito toldado. Foi obra do diabo!”¹⁹⁶ A capacidade de julgar é aqui entrevista como confusa, mas o mais importante é a forma como de súbito se torna evidente toda uma gramática que constituiu desde o início, para aqueles habitantes, a ideia do que poderia ser um inspector-geral com o dever de visitar a sua aldeia.

Gógol faz com que a pressão vinda da pergunta sugerida na peça sobre o motivo do engano assente, não em mais palavras ou descrições, mas no modo de agir

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 21-22.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 171.

e nas expressões faciais de cada personagem equivocada. É aqui que toda a gramática de um juízo vem desembocar, numa forma de vida que, como Gógol faz questão de sublinhar, se apresenta temporalmente suspensa: assim, o governador “[...] é visto de pé, ao centro, imóvel como um pilar, com os braços esticados e a cabeça para trás”, o chefe dos correios “[...] virando-se para o público com uma expressão de interrogação”, o director das escolas “com um ar inocente”, o juiz “encolhendo os ombros, prostrando-se e mexendo os lábios”, e os dois fidalgos locais que aparecem na peça podem ser vistos “a olharem um para o outro de boca aberta. Todos os outros mantêm-se imóveis como estátuas. Ficam na mesma posição durante um minuto ou mais, como se se tivessem transformado em pedra.”¹⁹⁷ Para estas personagens, o mundo fica, deste modo, estranho, não familiar, pouco convidativo, o oposto de tudo o que foi dito no capítulo anterior acerca da atitude e da segurança de Miranda perante o seu admirável mundo novo em *The Tempest*). Gordon C.F. Bearn poderá ter razão ao referir que, embora as coisas que fazem parte do mundo subsistam, algo parece ter sido retirado delas; Bearn designa o que está em falta por substancialidade, o que poderá verificar-se correcto neste contexto se assumirmos o significado desta palavra como a substancialidade proveniente da gramática que constitui as nossas vivências e proposições, como Wittgenstein sugere (“Que espécie de objecto uma coisa é, di-lo a gramática.”¹⁹⁸) O que me parece menos correcto é o tom reticente com que Bearn trata a ideia de estranheza perante o ordinário ou o comum, aquilo que nos envolve enquanto seres humanos com atitudes face a outras mentes e objectos, e com certas proposições e formas de agir que constituem essas atitudes.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 173.

¹⁹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas.*, p. 390, §373.

Cavell: cepticismo e as outras mentes

Um passo importante de Cavell, no seu ensaio “The Uncanniness of the Ordinary”, sobre a posição do céptico e o papel não negligenciável da sua dúvida radical poderá elucidar o equívoco de Bearn: “[o céptico] renuncia ao mundo pela mesma razão de o mundo ser importante, por ser a cena e o palco de ligação com o presente: ele descobre que o mundo desaparece exactamente com o seu esforço de torná-lo presente [*make it present*].” Posteriormente, no seu ensaio, Cavell refere os esforços da filosofia “para recusar a descoberta, no contexto do cepticismo, de uma ausência ou retraimento [*withdrawal*] do mundo, isto é, o retraimento da minha presença [*presentness*] face ao mundo; o que para mim significa o retraimento da minha presença face à (e a negação do nosso legado da) linguagem.”¹⁹⁹ Bearn tem em consideração a ideia de Cavell de que o céptico se apercebe que o mundo desaparece com o esforço em torná-lo presente (ao tentar entender certas práticas através da radicalidade da sua dúvida). O que Bearn não tem em conta é o que aparece imediatamente antes desta frase de Cavell, ou seja, o argumento de que o céptico renuncia ao mundo pela mesma razão que irá atribuir toda a importância ao mundo, nomeadamente o facto de concentrar em si todas as práticas que levam o indivíduo a reconhecer-se no seu presente. Estas ligações ou associações, os fundamentos de todas as nossas proposições e atitudes, constituem tudo o que há nele para ver, tudo o que, segundo Bearn, constitui o tal efeito de encantamento da gramática, o mesmo que, acrescenta, não pode ser olhado de frente sob o risco de se quebrar. Não é a

¹⁹⁹ Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1994., p. 174.

continuação deste efeito encantatório, mas a quebra do mesmo, que provoca a sensação de estranheza, e essa sensação não é mais do que o confronto com a estrutura das nossas certezas, com todos os aspectos a que elas estão associadas. É precisamente isto que acontece com as personagens corruptas no final da peça de Gógol.

Gordon C.F. Bearn teme aquilo que Cavell, fazendo eco das palavras do detective Dupin no conto de Edgar Allan Poe, *The Purloined Letter*, refere como sendo “um pouco evidente demais por si mesmo, um pouco simples demais para se notar”²⁰⁰. As reticências em considerar, no contexto da estranheza, o que é evidente como sendo também o mais interessante (aquilo que surge quando, sem mais justificações, só podemos dizer: é *assim* que eu faço) indicam uma promessa de algo escondido, prestes a ser revelado. Por outro lado, indicam também uma insatisfação com o que é mostrado. No entanto, aquilo que Cavell descreve como sendo algo demasiado evidente para ser notado, aquilo que constitui os fundamentos das nossas formas de vida, e que Wittgenstein aponta como a essência que se manifesta na gramática, não é algo que aguarda por ser descoberto, ou que existe independentemente da nossa participação na sua existência. Como foi referido no segundo capítulo acerca de Miranda em *The Tempest*, e no contexto da transformação das percepções sobre a realidade, só existe alguma coisa para descobrir a partir do momento em que, de certo modo, se manifesta o percurso daquele que a procura (repetindo a citação de Cavell, “trata-se de uma abertura ao conhecimento [*access of knowledge*] que parece existir apenas no momento da sua descoberta.”) Bearn sugere que o que nos espera num momento de estranheza e de instabilidade das nossas

²⁰⁰ Stanley Cavell, *In Quest of the Ordinary*, p. 164.

convicções mais profundas é um vazio imenso, uma renúncia total à possibilidade de significado no mundo. A questão é que esta renúncia ao significado das coisas não deve ser equacionada nos termos da dúvida radical do céptico, que nasce desenraizada de um contexto e, portanto, não chega a ser uma dúvida legítima.

A renúncia ao significado não se manifesta como se existisse uma paisagem exterior ao ser humano que atribuisse significado à sua existência, às suas formas de agir e às suas proposições, e que num momento de fragilidade (provocado, por exemplo, pela dúvida radical do céptico) desaparecesse como uma espécie de cenário amovível. O exemplo do final da peça de Gógol é esclarecedor da ideia de que, quando as nossas convicções são fragilizadas, há de facto um grau de confusão e de caos, mas este refere-se não a uma suposta paisagem exterior que desaparece (como se de repente o chão se abrisse debaixo dos nossos passos), mas a uma convivência que em nós se mostra afinal ineficaz, e que diz respeito às gramáticas das nossas certezas. Se o acesso que temos a certas formas de conhecer (relacionadas com a certeza) só se proporciona na descoberta da sua possibilidade, a ocorrência de instabilidades nesse conhecimento só poderá mostrar as falhas e as incongruências ignoradas no seu caminho (“Aqui ‘Como é que fez?’ significa ‘Como é que chegou aí?’. Damos uma razão, o caminho que seguimos.”²⁰¹) Bearn refere as situações em que Wittgenstein, em *Da Certeza*, fala de uma suspensão do jogo de linguagem²⁰² ou de quando “a dúvida [parece] levar tudo consigo e mergulhar num caos.”²⁰³ Porém, como já foi dito, o caos não diz respeito a algo exterior ao percurso (e às práticas) de nos tornarmos naquilo que somos: ele é evidente (e só se encontra) nos acidentes retirados desse

²⁰¹ Ludwig Wittgenstein, *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa* (trad. Miguel Tamen), Lisboa: Cotovia, 2009., p. 48.

²⁰² Ludwig Wittgenstein, *Da Certeza*, p. 243, §370.

²⁰³ *Ibid.*, p. 339, §613.

percurso. Fundamos o nosso lugar no mundo ao procurá-lo. Quando a pertinência desse lugar é fragilizada, temos de nos virar para nós mesmos, para as razões que nos levaram a procurá-lo. O receio de Bearn parece mal direccionado: não é que nesse momento o aspecto *do mundo* seja árido ou careça de sentido; o que Bearn parece de facto recear é a ideia de o indivíduo ter de descer do lugar de superioridade que ocupa relativamente ao conhecimento que julga ter de si próprio, quando se apercebe da transitoriedade de algumas das suas convicções.

•

Como se tentou mostrar ao longo deste capítulo, o problema do adepto da estranheza é, em parte, o de considerar ocorrências para si estranhas como se consideram objectos, acrescentando-lhes uma natureza antropomórfica, um interior impenetrável, quando o que compõe essas ocorrências tem muitas vezes uma natureza relacional (mesmo quando somos levados a considerar as *nossas* experiências passadas, revisitamos outras mentes, outras atitudes, e procuramos perceber o outro – imaginado ou não – com o grau de competência que esperamos de alguém que diz que nos *percebe*). Aquilo que entretém o adepto da estranheza é uma insatisfação premente com os modos de conhecimento disponíveis, e com o facto de não raras vezes este conhecimento permanecer incompleto. Ao mesmo tempo, o que é por si projectado como sendo estranho promete-lhe um grau de conhecimento mais profundo, sugerindo um hipotético caso ideal para o conhecimento de outra mente ou de outra forma de vida e, portanto, a ideia de completude e de uma resolução do enigma do outro.

Cavell, ao levantar a questão do que poderia constituir um melhor caso para o conhecimento de outra mente, pondera:

Tanto quanto sabemos, a nossa posição não é a melhor. – Mas não poderá ser? Não poderá ser que apenas este estado do mundo, acidentado [*haphazard*], não garantido [*unsponsored*], apenas esta irradiação de relações [*radiation of relationships*], dos meus interesses e compromissos, proporcione o meio social [*milieu*] em que o meu conhecimento dos outros poderá obter a sua melhor expressão? Apenas isto – digamos, esperar alguém para tomar chá; ou retribuir um favor; acenar um adeus; ajudar, com relutância ou com vontade, um amigo constipado com as suas compras; sentir-me repreendido, e sentir que admitir esse sentimento seria uma experiência humilhante; fingir não perceber que o outro acolheu a minha expressão, com certa justiça, como querendo dizer algo mais do que aquilo que eu sinceramente queria dizer com ela; esconder-me no casamento; esconder-me fora do casamento - apenas estas coisas são talvez aquilo que mais se aproxima do que é conhecer os outros, ou o que mais se aproximou para mim.²⁰⁴

Parece-me que a apetência do mundo para o rumor pode escutar-se, não apenas (como foi referido no segundo capítulo) quando Desdemona conversa com Iago e acaba por revelar a evidência do seu desejo por Othello, mas em cada uma das partes que constituem a descrição de Cavell acima citada das várias situações relacionais do quotidiano (cuja importância é concentrada na expressão “esta irradiação de relações”). Estas sim podem, em determinado momento, atribuir um grau de certeza à ideia de que conhecemos outra pessoa, precisamente porque algumas das nossas acções e proposições só fazem sentido de acordo com o pano de fundo dessa certeza. Algumas das ocorrências que Cavell descreve neste excerto implicam atitudes proposicionais que unem duas pessoas numa situação que assim passa a dizer respeito a ambas, bem como um certo grau de responsabilidade face à

²⁰⁴ Stanley Cavell, *The Claim of Reason*, p. 439.

presença do outro, o que indica a natureza relacional envolvida nos modos de o sujeito se deixar entender pelo outro e ao mesmo tempo de procurar entendê-lo.

Alteridade enquanto prática

Poder-se-á assim definir a ideia de alteridade sobretudo enquanto prática. Como Richard Moran sugere, a partir do momento em que é possível uma generalização projectada nos outros da posição privilegiada que ocupo relativamente àquilo que eu sinto e às certezas que posso ter, torna-se evidente um entendimento reconhecido entre partes distintas, bem como a ideia de comunidade e a reflexão de que “[...] não sou, de modo algum, único neste aspecto[;] algo que tenha importância para mim como uma mente susceptível de ser conhecida será algo que ocupa esta posição privilegiada a respeito da sua própria vida mental.”²⁰⁵ Uma das vantagens que Stanley Cavell transmite com a sua ideia de coincidência dos percursos do cepticismo activo e passivo é a de que não existe algo de excepcional em eu ser *eu*, não existe nenhuma propriedade em mim, no que diz respeito à forma como reconheço a minha vida mental, que justifique uma projecção da mesma como inerentemente especial (no sentido em que Othello projecta inicialmente em Desdemona o modo especial como se vê).

A noção de alteridade impõe-se, no contexto de estranhar alguma coisa, enquanto prática, afastando a hipótese de que o momento de estranheza depende de operações cognitivas ou estados perceptivos de carácter especial. A referida prática remete para a dinâmica das relações humanas, que por sua vez constitui a apetência

²⁰⁵ Richard Moran, ‘Cavell on Outsiders and Others’, p. 249.

do mundo para o rumor. O rumor indica uma confusão de vozes em que não se distingue claramente tudo o que é dito. Cavell afirma que, ao contrário da questão da existência de objectos exteriores, em que, para nosso benefício e clareza conceptual, vemo-nos forçados a esquecer a possibilidade do cepticismo, no que diz respeito à existência de outras mentes somos levados a viver um certo grau de cepticismo, o que significa lembrarmo-nos de que, tal como a noção de rumor indica, por vezes tudo aquilo que somos capazes de obter dos modos de expressão dos outros chega-nos em forma de fragmentos com um grau de veracidade incerto.

Joshua Landy, Proust: ilusões necessárias

A noção de alteridade obtém toda a sua relevância precisamente no reconhecimento tácito da incompletude daquilo que se pode obter do outro. Estas considerações tornam inaptas duas ideias com interesses semelhantes: a de que certas ilusões são necessárias²⁰⁶, e a de que existe um grau de perigosidade latente no

²⁰⁶ O tipo de atenção que Bearn atribui ao encantamento provocado pela gramática das atitudes proposicionais de um indivíduo apresenta semelhanças fundamentais com uma outra ideia, de Joshua Landy, referida no seu livro *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*, e que remete para a existência de ilusões necessárias. Segundo Landy, na *Recherche* Marcel mantém com Albertine um relacionamento em que procura modos de se iludir a si mesmo para escapar à realidade pouco convidativa das mentiras da sua amante. A personagem de Marcel é vista por Landy como alguém extremamente sofisticado no modo de procurar “verdades” convenientes, fazendo uso da sua astúcia para, por exemplo, encontrar informadores e (informações) sobre a vida de Albertine longe de Marcel que lhe permitam perpetuar as suas ilusões. Segundo Landy, “[...] todas as suas [de Marcel] incansáveis suposições, inquirições e investigações podem de facto ser comandadas por uma pulsão [drive] mais primordial, nomeadamente o instinto [instinct] da auto-preservação, que mantém as pessoas confortavelmente protegidas na sua cegueira” [p. 98]. É manifesta a vontade de Marcel em, como Landy indica, resolver o enigma do tipo de pessoa que Albertine poderá ser usando somente os recursos da sua mente [p. 89], mas o modo como o faz refere-se, não a uma tentativa de se iludir a si mesmo, mas a uma crença inabalável num estado de coisas com uma ordem de acontecimentos própria e uma hierarquia de importâncias particular. Marcel nunca fica realmente convencido quando pondera certas informações que poderão comprovar as infidelidades de Albertine. Esta resistência ao que, para outras personagens ou até mesmo para o leitor, poderá ser evidente justifica-se, não porque Marcel, apercebendo-se de determinadas alternativas, decide escolher aquela que lhe provoca menos

confronto com o encantamento da gramática das nossas proposições (Bearn). Ambas as ideias pressupõem a existência de um modo mais profundo (e unitário) de conhecimento que o ser humano não consegue alcançar. Poder-se-ia deduzir erradamente que certos encantamentos gramaticais são intocáveis ou que certas ilusões são necessárias porque servem, pelo menos, para mitigar a ideia de que nunca poderemos conhecer as coisas “como elas são”. Se utilizarmos esta fórmula para considerar a ocorrência de um momento da estranheza, somos remetidos, não para a ideia de prática, mas para operações cognitivas de carácter especial, o que por sua vez repete todas as considerações desenvolvidas ao longo deste capítulo sobre o adepto da estranheza *via* Freud e Hofmannsthal (influenciado por características particulares do céptico e do literalista), e que dependem da admissão, ainda que passageira, de um sentido de excepcionalidade cujo acento recai num momento de percepção individual.

sofrimento, como Landy sugere, mas porque nenhum *facto* será capaz de desestabilizar o conjunto de crenças e certezas relativo à *sua* ideia de Albertine (ideia que, como se irá ver em *Albertine disparue*, sobrevive à própria personagem e continua ainda sujeita a várias mutações, instigadas por uma presentificação de estados mentais e emoções muito precisos e que desde o princípio a animaram). A ideia (que constrói) de Albertine representa tudo aquilo que Marcel não está disposto a abdicar. O necessário para tal acontecer, como Wittgenstein escreve em *Da Certeza* [p. 143, §92], seria uma conversão de um tipo especial. Poder-se-á acrescentar aqui que o caso de Marcel não é um de *ver como*, nos termos de Wittgenstein (ou seja, de ver a figura C-P ora como coelho, ora como pato). Para Marcel (embora a ideia de Albertine seja alimentada pelas suas várias versões, por sua vez vislumbradas pela lente deformadora da recordação) não existe este tipo de alternativa, que implicaria uma aceitação descomprometida das trocas de aspecto e não a convicção absoluta que Marcel mostra ao experienciar a presença de Albertine de um modo particular (embora variável, de acordo com ocasiões e estados emotivos muito específicos). O *voyeur* é um exemplo manifesto deste género de convicção. Ele não é demovido da sua prática através da suposta razoabilidade de certos argumentos, informações e processos de racionalização (pense-se, neste caso, em ‘Jeff’ Jefferies (James Stewart) no filme *Rear Window*, de Hitchcock, e nas tentativas sedutoras de Lisa (Grace Kelly) para o afastar da janela): essas noções não entram na gramática do seu contentamento. Marcel procura, não um “mero sonho do conhecimento” [p. 97], como indica Landy, mas simplesmente um sonho de Albertine.

IV

Uma vida em episódios

Este capítulo incide fundamentalmente sobre a ideia de estranheza no contexto do carácter episódico de uma vida. Utilizando como ponto de partida algumas considerações encontradas no volume da *Recherche* de Marcel Proust, *Albertine disparue*, e na autobiografia de Bob Dylan, *Chronicles: Volume One*, tentar-se-á perceber como a tendência para a procura de uma forma no contexto das várias experiências que constituem os episódios de uma determinada vida é acima de tudo indicadora de uma natureza reactiva do indivíduo que considera uma experiência, através dos elementos da redescrição e da autocriação (termos utilizados por Richard Rorty no seu livro *Contingency, Irony, and Solidarity*), como resposta a um 'eu' ou identidade prática do seu passado. Essa natureza reactiva está relacionada, a meu ver, com um movimento de estranheza, responsável pela não identificação e insatisfação do indivíduo com uma forma de vida do passado e pela procura de uma forma que consiste, acima de tudo, num reconhecimento da sua separabilidade perante outros estados mentais e emotivos que o constituíram em momentos anteriores.

Ao mesmo tempo, será fundamental a ideia de Stanley Fish de que em práticas que envolvem certos modos de interpretação só é possível encontrar justificações para as mesmas quando de alguma forma o indivíduo pensa já conhecer os resultados possíveis a que essas práticas conduzem. Esta forma de previsibilidade encontra-se relacionada com a noção de que o indivíduo reconhece uma disposição mental propícia a uma constante reorganização da sua experiência, que por sua vez irá

influenciar o modo como percebe a realidade. A previsibilidade não se encontra assente num movimento de adivinhação: ela é sustentada por um conjunto de práticas do indivíduo que, reconhecendo-se (ou falhando esse reconhecimento) nelas procura uma resposta (em forma de redescrição) face ao que poderão significar em momentos distintos da sua vida. Assim, é importante considerar a natureza episódica de uma vida nos termos que Fish designa no contexto da prática da crítica literária, ou seja, é proveitoso considerar cada episódio como orientado para objectivos distintos e projectado de acordo com expectativas fundamentadas. Escreve Fish que “[c]ada esforço [crítico] apenas faz sentido em relação às tradições, aos objectivos, às rotinas obrigatórias e aos procedimentos normativos que abrangem a sua história e constituem o seu carácter distintivo [*its distinctiveness*]; tal como certas tarefas direccionadas para propósitos diferentes, esses esforços solicitam apetências inteiramente distintas e colocam em prática diferentes modos de atenção [*orders of attention*]²⁰⁷. Estes modos específicos de prestar atenção, que no contexto deste capítulo se referem sobretudo ao reconhecimento do indivíduo acerca de si mesmo nas suas diferentes identidades práticas, dependem sobretudo de uma história e de uma certa perplexidade perante experiências passadas. No entanto, é importante sublinhar que este carácter histórico da experiência só poderá funcionar no contexto da episodicidade se o passado que pretende evocar no presente for assumido não *enquanto* passado, num sentido de *memorabilia*, mas enquanto passado que se torna parte da identidade prática num certo contexto através da redescrição e da autocriação, o que tornará evidentes as noções de responsabilidade e de convicção.

²⁰⁷ Stanley Fish, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*, Cambridge: Harvard University Press, 1999., p. 82.

O capítulo assentará na ideia de que ao considerar certas experiências futuras, o indivíduo, através daquilo que Galen Strawson descreve como sendo a tendência para a procura de uma forma, espera das mesmas apenas uma confirmação daquilo que já conhece. Como se verá, esta crença tem menos a ver com certos resultados práticos, que por definição estão fora do controlo de quem os imagina (até porque, como Marcel Proust sugere, o 'eu' que depara com certos resultados já não é o mesmo 'eu' que mentalmente os projectou nem partilha da mesma associação de interesses e expectativas do primeiro), do que com um modo particular de os procurar, o que significa o mesmo do que criar a possibilidade e as condições de existência que sustentam essa procura. Através de algumas considerações de Gérard Genette sobre a *Recherche* de Proust, ver-se-á como a sua estrutura lacunar, as interrupções que constituem uma parte substancial do seu processo rememorativo, bem como uma certa recusa do autor em procurar uma versão *totalizante* que aproxime certos acontecimentos de uma vida através de uma lógica narrativa, vão acentuar a episodicidade como característica dominante, não apenas da escrita de Proust, mas de um modo criativo particular que é induzido pela sensação de estranheza. Assim, algumas aproximações de Stanley Fish e de Paul de Man à crítica literária e consequentemente à ideia de interpretação serão fundamentais para perceber como a procura de uma forma no contexto de uma determinada prática coexiste com algumas convicções e certezas (enraizadas em várias contingências individuais) acerca do que se pode esperar dessa mesma prática no que diz respeito a certos processos e resultados. Se o que tanto Fish como de Man referem aponta para uma prática da crítica de textos literários, a minha ideia de prática terá sobretudo a ver com a de identidade prática e com a forma como esta é projectada na mente de um indivíduo de

acordo com objectivos, contextos e resultados muito específicos, que por sua vez indicam uma fragmentação determinante no modo de reconhecimento daquilo que é o seu 'eu' perante vários outros que constituem o seu passado. Os exemplos de alguns passos de Proust (na voz de Marcel) e de Dylan (na redescrição dos seus anos formativos em Nova Iorque) serão fundamentais no sentido em que apontam, em parte, para a consideração da experiência como uma espécie de certificação de um conjunto de crenças acerca daquilo que num dado momento ambos concebem como sendo as suas individualidades, cujo aspecto contingencial é, contudo, inseparável de uma forma particular de prestar atenção a certos episódios de uma vida (Marcel) ou a uma longa tradição que a antecede e transfigura (Dylan).

Albertine disparue: Proust e os afectos

Em *Albertine disparue*, Marcel Proust sublinha repetidas vezes a ideia de que é o conjunto de crenças, preferências e expectativas que constitui a existência emocional de um indivíduo que faz com que este procure determinadas pessoas ou objectos em detrimento de outros, o que naturalmente afasta a hipótese de serem apenas as propriedades dos mesmos as responsáveis por alterações nos modos de percepção e por convicções particularmente acentuadas. Em vários momentos nesta obra, o protagonista Marcel é descrito como alguém que se apaixona por Albertine de um modo quase accidental no que diz respeito à escolha particular desta personagem feminina para uma vida conjugal. Não é que Albertine constitua uma espécie de parede branca onde se projecta o desejo de Marcel, como se este fosse indiferente ao que tem à sua frente. O que parece curioso é o facto de a descrição desse desejo ser

em certos momentos bastante mais robusta e ter uma importância maior do que a apresentação de Albertine como personagem. Num dos passos mais esclarecedores neste sentido, Marcel indica:

A mulher cujo rosto temos diante de nós de modo mais constante que a própria luz, já que mesmo de olhos fechados nem por um instante deixamos de amar os seus belos olhos, o seu belo nariz, e de forjar todas as maneiras de tornar a vê-los, essa mulher única, bem sabemos que outra o seria para nós se tivéssemos estado numa cidade diferente daquela onde a encontrámos, se tivéssemos passeado por outros bairros, se tivéssemos frequentado outro salão. Única como a julgamos, ela é inúmera. E, contudo, é compacta, indestrutível aos nossos olhos que a amam, por longo tempo insubstituível por outra. É que essa mulher nada mais fez que suscitar, por uma espécie de mágicos apelos, mil e um elementos de ternura que existiam em nós no estado fragmentário e que ela juntou, reuniu, apagando todas as lacunas entre eles, e fomos nós próprios que, conferindo-lhe os seus traços, fornecemos toda a matéria sólida da pessoa amada.²⁰⁸

O passo citado tem implicações importantes para o que se irá referir neste capítulo. Em primeiro lugar, a indestrutibilidade de Albertine na imaginação de Marcel é indissociável de uma noção de temporalidade que se reporta acima de tudo a um estado emotivo particular do observador. A presença de Albertine em *À la recherche du temps perdu* representa, em parte da obra, a sucessão de momentos em que coincidem os afectos mais próximos de Marcel. No entanto, como Marcel indica, ela parece apenas tornar coerentes e atribuir um sentido que unifique os “elementos de ternura que existiam em nós no estado fragmentário”. A ideia de o sujeito *conferir* “os seus traços” (da “pessoa amada”) implica necessariamente um ajustamento ou uma

²⁰⁸ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva* (trad. Pedro Tamen), Lisboa: Relógio d'Água, 2005., p. 90.

adequação das expectativas ao que o objecto da afeição aparenta ser. Se Albertine parece ser única para Marcel, esta ilusão irá desvanecer-se ao longo do sexto volume quando o narrador recupera na sua consciência os modos mais ou menos consistentes em que a personagem feminina aparece e desaparece da sua vida pelos percursos profundamente individualizados do hábito e da memória. A esta posição acresce ainda a imagem seguinte acerca de um estado emotivo que inclui o objecto em consideração mas não se esgota nele: “É certo, até, que eu bem sentira que aquele amor não era necessário, não só porque poderia ter-se corporizado na menina de Stermaria, mas mesmo sem ser por isso, por conhecê-lo, por achá-lo por de mais semelhante ao que fora com outras, e também por senti-lo mais vasto que Albertine, por envolvê-la, sem a conhecer, como a maré envolve um pequeno recife.”²⁰⁹

Estas considerações iniciais servem para contextualizar a ideia de que, tal como Marcel em *Albertine disparue* irá descobrir que o seu amor não é determinado ou definido por uma mulher única, também em momentos de estranheza o objecto da mesma não se prende com momentos únicos ou irrepetíveis, mas sim com aquilo a que Marcel irá designar, a propósito da sua experiência da morte física de Albertine e do seu constante ressurgimento através da memória, como “resultante de um emaranhado e de uma conexão de sonhos, de desejos, de hábitos, de ternuras, com a devida interferência ora de sofrimentos, ora de prazeres [...]”²¹⁰. No segundo capítulo tentou-se mostrar como, pelo contrário, a ideia de existirem momentos de estranheza implica interesses prévios bem definidos e uma procura orientada no sentido desses mesmos interesses, referindo-se assim a estranheza sobretudo a transformações de percepção e a modos renovados de experienciar a realidade. Tentar-se-á agora

²⁰⁹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva*, p. 91.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 130.

perceber de que modo este impulso proveniente de estranhar algo assume um papel pertinente no que diz respeito à definição, naturalmente temporária, de uma identidade prática, e que incide transversalmente sobre algumas preocupações da crítica literária (um assunto também brevemente abordado no primeiro capítulo).

Stanley Fish: tradição e interpretação

A ideia fundamental neste sentido é definida por Stanley Fish em *Professional Correctness*, quando se refere precisamente à natureza de qualquer tipo de justificações perante a existência desta prática: “[a] justificação é sempre interna e pode apenas desenvolver-se se o valor [*value*] que procura revelar ou defender se encontrar já pressuposto; este valor conduz (sub-repticiamente) todo um método [*process*], revelando-se na conclusão do mesmo de um modo triunfal. A justificação nunca começa do nada; pode apenas começar se tudo aquilo que procura demonstrar for já tomado como certo.”²¹¹ Fish argumenta assim que o crítico literário só poderá justificar a sua prática através de pressupostos anteriores ao seu início, e que se referem a uma tradição extensa da crítica literária que delimita o escopo de certos problemas e soluções que lhe dizem respeito e a que o crítico poderá atribuir alguma continuidade. Só quando informado por essa tradição é que o crítico é capaz de encontrar (a pertinência de) um problema e antever uma possível solução para o mesmo. Esta antevisão envolve claramente uma intenção individual do crítico; no entanto essa intenção (e a liberdade que lhe dá a sua forma específica) depende crucialmente da interpretação (“a interpretação é uma *estrutura* [*structure*] feita de

²¹¹ Stanley Fish, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*, pp. 112-113.

imposições [*constraints*]”, escreve Fish num outro texto²¹²) de um conjunto de histórias, hábitos, rotinas e práticas precedentes. Ao movimento de interpretar esse conjunto de elementos anteriores poder-se-ão associar certos modos de estranhar que, embora envolvendo uma intenção particular, dependem, como já se referiu, da atribuição de uma forma a essa intenção e que provém de uma interpretação específica de uma tradição. Interpretação (ou explicação) e transformação (ou recriação) do aspecto daquilo que se interpreta tornam-se indistintos, como indica Fish²¹³. Poder-se-á assim considerar válida a ideia de que a forma de analisar um texto, por exemplo, é o resultado de um modo progressivo de estranhar. Neste caso, estranhar não implica o sentido trivial de perspectivar algo de um modo exageradamente próximo, através de graus sucessivos de especialização que tendem para a descoberta de uma qualidade essencial (na linguagem de um texto literário, por exemplo). A noção de estranheza é aqui usada para designar a sucessão e o tipo de perguntas que se fazem acerca da existência particular de um determinado texto. Essa sucessão é constantemente informada (e possibilitada) por práticas semelhantes que a antecedem. Digamos que a estranheza, vista como este modo de sucessão de perguntas, depende de um grau elevado de familiaridade com o objecto em questão.

O que de relevante se pode retirar na primeira citação de Fish sobre justificações é a

²¹² Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally. Change; Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*, Durham and London: Duke University Press, 1989., p. 98. Fish indica a este propósito que “[...] aquilo que tenho tentado mostrar é que a interpretação é uma estrutura [*structure*] feita de imposições [*constraints*], uma estrutura que, por estar antecipada e constantemente presente, torna impossível [a ideia de um] leitor independente e livremente dado à interpretação [*freely interpreting reader*].” Este ponto é importante porque destaca precisamente a natureza condicionada da intenção no acto interpretativo, o que não significa que os seus resultados sejam sempre previsíveis; pelo contrário, a imprevisibilidade dos mesmos depende fundamentalmente do elemento distintivo que ocorre (cada leitura constitui por si mesma uma recriação) em cada movimento interpretativo. Neste sentido, refere Fish que “já não é possível manter a distinção entre explicar um texto e modificá-lo, como não é possível manter outras de que esta é uma versão (encontrar vs. inventar, continuar vs. avançar numa nova direcção, interpretar vs. criar).”

²¹³ Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally*, p. 98.

ideia de que o modo progressivo de estranhar que acompanha uma prática como a crítica literária não apenas indica, mas necessita de uma série de pressuposições e de garantias acerca daquilo que serão os resultados dessa prática. Este ponto apresenta uma natureza contraditória: a estranheza, compreendendo à partida algo de surpreendente, de diferente ou de renovado que ocorre num determinado momento, pressupõe, não como seria de esperar, a consideração de um elemento de surpresa, mas uma certeza e o ajustamento prévio de expectativas, crenças e desejos perante uma experiência futura. A familiaridade é fundamental para a estranheza, não tanto por nos mostrar subitamente uma face desconhecida de uma experiência repetida, mas porque é apenas no seu contexto de certezas que as noções de convicção e consequentemente de transformação perceptual (que parte de estranhar algo) ganham algum relevo. Tal como Fish indica a propósito da crítica literária, também a estranheza não pode ser explicada a partir de uma posição exterior àquilo que a constitui (um ponto que já foi desenvolvido no terceiro capítulo a propósito do cepticismo perante a existência de outras mentes).

O tipo de estranheza que parece estar em causa, tanto no caso de Marcel perante Albertine, como no caso da crítica literária considerada por Fish, é a de que partimos para uma experiência parecendo saber já quais serão os resultados possíveis que a mesma poderá desvendar. Aliás, este parece ser o único modo de procurar um modo renovado de uma experiência, isto é, quando o sujeito se encontra já consciente e de certo modo rodeado dos elementos que irão constitui-la. O factor importante neste caso é o de alguém procurar fazer algo que de um certo modo já experimentou (ou sabe como irá suceder). Neste contexto, Marcel parte para a experiência de Albertine como se de facto já a tivesse conhecido, como se a presença física desta

fosse apenas recapitular, abreviar e atribuir uma forma mais ou menos constante ao seu desejo por certas mulheres. Para Marcel, o fenómeno do amor é sobretudo provocado por ilusões perceptuais estimuladas por aspectos concretos de uma certa individualidade. Aquilo que movimenta essa individualidade é também uma inclinação para certas preferências, que por sua vez está relacionada com as contingências de uma individualidade. A este respeito, diz muito apropriadamente Marcel: “Um homem quase sempre tem a mesma maneira de se constipar, de adoecer, o que quer dizer que precisa para isso de um determinado concurso de circunstâncias; é natural que, quando se apaixona, o faça por um certo género de mulheres, género, aliás, muito vasto.”²¹⁴

Bob Dylan: tradição e transformação

Gostaria agora de indicar outro exemplo que parece estar de acordo com o mesmo tipo de experiência que envolve alguns objectos particulares do afecto. Em *Chronicles: Volume One*, Bob Dylan relembra e descreve a sua relação com os seus primeiros anos em Nova Iorque, com todo o aparato e aprendizagem musicais envolvidos nesse período, do seguinte modo:

Se andava a construir uma nova forma de vida, não parecia nada. Não era propriamente como se tivesse voltado a uma velha vida. Acima de tudo, queria compreender as coisas e depois libertar-me delas. [*to understand things and then be free of them.*] [...]

Por vezes percebe-se que as coisas têm que mudar, que vão mudar, sente-se – [...] – mas não se sabe isso de uma forma concreta. [...] Acontecem de repente e estamos já noutro mundo, saltamos

²¹⁴ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva*, p. 89.

para o desconhecido, temos uma compreensão imediata disso – somos libertados [*you're set free*]. Não é preciso fazer perguntas e já se sabe o resultado. Parece que quando isto acontece, acontece depressa, como na magia, mas na verdade não é nada assim. Nada disto acontece como se ouvisse um estrondo abafado e o momento chegasse – os olhos não se abrem subitamente e, de repente, é como se não houvesse dúvidas a respeito de coisa nenhuma. É mais planeado [*deliberate*].²¹⁵

Duas ideias se destacam neste passo: em primeiro lugar, a de que a transformação perceptual não parte tanto de impulsos exteriores, mas fundamentalmente de, como Dylan refere, uma deliberação, ou seja, de uma consciencialização do processo e dos efeitos que certas acções podem comportar. O que sucede quando uma mudança tem lugar num determinado contexto perceptual não é exterior à natureza daquilo que constitui a mudança, só podendo ser entendido, como Stanley Fish refere no passo da sua autoria citado anteriormente, através daquilo que é interno às próprias justificações que a acompanham. Em segundo lugar, será necessário sublinhar a vontade de Dylan de “compreender as coisas e depois libertar[-se] delas”, parente da outra ideia posterior e igualmente curiosa de que, confrontados com uma situação desconhecida, “somos libertados.” Nesta situação, que tem uma aparência apenas intuitiva, Dylan diz que não tem necessidade de fazer perguntas e já sabe o que irá resultar das sucessivas actualizações futuras de uma experiência que parece ser, acima de tudo, mental. Ao mesmo tempo, não se trata apenas de intuição ou de certas contingências como sendo explicativas da situação, já que Dylan refere que se trata de algo deliberado. Será importante então completar a sua citação: “É mais planeado. É mais como se se trabalhasse à luz do dia e certo dia percebêssemos que estava a

²¹⁵ Bob Dylan, *Crónicas: Volume I* (trad. Bárbara Pinto Coelho), Lisboa: Ulisseia, 2005., p. 52.

anoitecer mais cedo, não interessa onde estamos – sabê-lo não acrescenta nada.”²¹⁶

Aqui a questão resume-se a um trabalho continuado da consciência e de uma absorção do sujeito em si mesmo, e sobretudo ao facto de que procurar justificações exteriores a este estado de absorção irá constituir um movimento improfícuo. A deliberação a que Dylan se refere no momento da transformação perceptual parece ser independente dos factores externos que a rodeiam. No entanto, e como se vê nesta última parte da sua citação, é a própria noção de temporalidade associada a uma prática (no exemplo que Dylan refere, o trabalho à luz do dia) e a absorção que acompanha quem a desenvolve que podem servir de explicação possível para certas alterações exteriores (como, no exemplo citado, o facto de começar a anoitecer mais cedo). Ainda assim, não existe uma interferência directa entre uma coisa e outra, ou seja, quem trabalha à luz do dia não necessita de o fazer consciente de que em breve será possível que os dias terminem mais cedo, e muito menos de procurar este efeito exterior a partir da sua actividade constante e absorviva de trabalhar à luz do dia.

O que está em causa neste capítulo é acima de tudo entender se, por um lado, a estranheza sucede num ambiente de narrativa, pressupondo uma relativa continuidade em que memórias, expectativas e afectos vários se informam entre si num sentido de renovar a experiência do presente, como se esta constituísse uma espécie de síntese retirada de um sentido geral dessa mesma narrativa. Por outro lado, poder-se-á entender a estranheza como o resultado, não de uma averiguação das várias experiências passadas e de uma actualização permanente do seu sentido (num movimento totalizante, nunca perdendo de vista a sua natureza diacrónica), mas de momentos ou episódios que se sucedem cronologicamente, e que são, ainda assim,

²¹⁶ *Ibid.*, p. 52 [tradução alterada].

independentes entre si, cujo aspecto estranho ou subitamente não familiar é obtido precisamente através dessa natureza episódica. Esta episodicidade implica particularidades que já referi anteriormente, ou seja, uma preparação prévia face uma determinada experiência, em que de certo modo é possível que o sujeito anteveja os seus efeitos rodeando-se dos elementos que nela procura ver actualizados, tornando o presente num momento em que, como Proust, Dylan e Fish indicam nos seus respectivos contextos, o indivíduo já sabe com o que poderá contar, isto é, nada nessa experiência lhe poderá dar a conhecer algo de novo, apenas a própria experiência é a corroboração de algo que este já sabe, mas que ainda assim e de alguma forma excede esse conhecimento, que sem as suas manifestações práticas nunca poderia ter qualquer valor por si mesmo. Ora, esta forma de considerar a experiência (em que há, de certo modo, uma construção mental daquilo que a irá constituir) parece ser, por definição, episódica. Este capítulo aponta para a ideia de que a sensação de estranheza convive certamente com a noção de que o tipo de experiência em que se enquadra está ligada a episódios, e que estes têm uma forma particular, nomeadamente aquela que o sujeito, ao procurá-los através das suas expectativas e preferências, lhes atribui previamente.

Gérard Genette e o estilo proustiano

Gérard Genette, no seu ensaio intitulado “Proust Palimpseste”, define apropriadamente o estilo da *Recherche* como “[e]sse palimpsesto do tempo e do espaço, essas vistas discordantes, incessantemente opostas e incessantemente aproximadas por um infatigável movimento de dissociação doloroso e de síntese

impossível, é isto, sem dúvida, a visão proustiana.”²¹⁷ É importante que Genette refira que Proust gera as suas metáforas e consequentemente a robustez do seu estilo através de uma sobreposição de elementos cuja síntese se torna impossível, isto porque irá sublinhar precisamente a ideia já referida de que a sua obra, enquanto modo de descrição da estranheza, é composta por uma série vasta de episódios cuja preocupação maior será, como Genette sugere, a fuga a uma lógica temporal e a delineação de um gesto essencialmente poético que através da metáfora (sempre enraizada num mapeamento metonímico) adquire o seu estatuto de excepção. A decepção proustiana, referindo-se superficialmente a um confronto entre o imaginado e o vivido, sublinha acima de tudo um modo de valorizar a forma da experiência enquanto sobreposição de aspectos mentais desalinhados. Daí que Genette refira também o tipo de percepção que orienta a *Recherche* como “uma percepção indirecta” que é “necessariamente uma percepção mutilada, de tal forma que é impossível discernir se ela resulta de uma evanescência lamentável (o real perdido), ou de uma benéfica redução ao essencial (o real reencontrado) [...]”²¹⁸.

A descrição dos anos de formação de Bob Dylan em Nova Iorque em *Chronicles* mostra o mesmo género de fragmentação da experiência, mas não como se esta resultasse apenas das contingências individuais que afligem a memória. A forma como Dylan redescreve a experiência do início da sua carreira musical parece ser estranhamente desinteressada face a alguns contextos e situações que a constituem. Não apenas no passo já citado (“queria compreender as coisas e depois libertar-me delas”), mas em vários outros pode-se ler o mesmo tipo de procura (existencial, criativa, educacional), cuja natureza se revela primeiramente em certas garantias que

²¹⁷ Gérard Genette, *Figuras*, São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 52.

²¹⁸ Gérard Genette, *Figuras*, p. 51.

o processo entrevisto que a acompanha parece envolver. Dylan refere-se ao conhecimento musical de Mike Seeger, um músico norte-americano de grande importância para si nesses anos de formação, do seguinte modo:

[n]ão era possível que alguém pudesse, pura e simplesmente, aprender aquilo, e tornou-se claro para mim que teria de modificar os meus padrões de pensamento profundo... que tinha de começar a acreditar em possibilidades que nunca me tinha permitido antes, que encerrara a minha criatividade num universo muito estreito e controlado... que as coisas se tinham tornado demasiado familiares e que provavelmente teria que me desorientar a mim mesmo.²¹⁹

Outro passo fundamental em *Chronicles* sublinha o contexto social em que Dylan se move na sua chegada a Nova Iorque:

“A América estava a mudar. Eu tinha um sentido de destino e acompanhava as mudanças. Nova Iorque era um sítio tão bom para se estar como qualquer outro. A minha consciência estava também a começar a mudar, a mudar e a esticar. De uma coisa tinha a certeza, se queria compor músicas *folk* precisava de um novo tipo de padrão, uma qualquer identidade filosófica que não se esgotasse. Teria que vir por si mesma, do exterior. Sem eu dar por isso, estava a começar a acontecer.”²²⁰

Antes de comentar a primeira parte desta citação, seria talvez importante para todo o argumento que se irá seguir comparar a última parte da citação de Dylan com o que Stanley Fish refere a propósito de justificações para a existência de práticas como a crítica literária:

²¹⁹ Bob Dylan, *Crónicas: Volume I*, p. 59.

²²⁰ *Ibid.*, p. 60.

[s]e a interpretação literária não preservar a ordem [crítica] anterior [*the old order*] nem criar uma nova, o que poderá então fazer e por que razão deverá alguém pô-la em prática? Não consigo responder de um modo tão literal – uma resposta genérica [*general*] à pergunta é precisamente aquilo que o meu argumento não permite – mas talvez possa mostrá-lo [*perhaps I can show you*].²²¹

O modo de Fish indicar o que constitui (e que surpresas poderá trazer) a crítica literária é, precisamente, ser ele mesmo por instantes crítico literário, mais concretamente um crítico especializado na obra do poeta inglês John Milton. O que ressalta nesta breve comparação é que certas motivações não são propriamente o resultado de uma escolha entre várias opções, em que se decide a partir de um conjunto de argumentos e de uma ponderação entre vários modos de conhecimento. Aquilo que Dylan sabe que está prestes a acontecer no decurso da sua ambição criativa, que é uma espécie de revolução social, política e artística nos Estados Unidos da América sensivelmente a meio da década de 1960, não o poderá justificar com muitas palavras no momento em que o *sabe*. De certo modo, tem apenas de o confirmar através da sua presença e da sua prática enquanto músico. A convicção que transparece, e que ultrapassa a ideia de conhecimento, parte, acima de tudo, de um modo de vivenciar o presente como algo previamente engendrado e calculado para produzir um determinado efeito, isto é, a experiência mental (emoções, previsões, expectativas, rotinas) projectada sobre um determinado momento do presente passa a constituir de certo modo a própria experiência desse presente. A fragmentação dessa experiência mental (projecção, imaginação, reminiscência) é somente a única forma possível de ela se constituir (a “percepção mutilada” que Genette refere acerca do ponto de vista artístico de Proust.)

²²¹ Stanley Fish, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*, p. 108.

Dylan diz que “tinha um sentido de destino e acompanhava as mudanças” [*I had a feeling of destiny and I was riding the changes*], o que atribui à noção de destino uma ênfase particular. No entanto, esta noção, que se pode resumir a uma convicção num determinado estado de coisas futuro, é conjugada com a não menos destacada noção de agência. A frase “I was riding the changes” implica precisamente a consciência de Dylan como sendo o responsável pela projecção deste cenário de mudança. Esta ideia é corroborada pela sua preocupação em reinventar-se constantemente a um nível criativo, preocupação que aliás é expressa na frase “precisava de um novo tipo de padrão, uma qualquer identidade filosófica que não se esgotasse” [*I would need some kind of new template, some philosophical identity that wouldn't burn out*]. Por muito intrigante que possa parecer, no contexto em que Dylan se encontra nesta fase inicial da sua autobiografia, em que tanto os locais em que actua como as pessoas que conhece são fundamentais para a sua educação musical e intelectual, o músico faz questão de acrescentar que “Nova Iorque era um sítio tão bom para se estar como qualquer outro.” A estranheza desta posição ocorre a partir de uma reivindicação contínua por parte de Dylan da posição de agente responsável por tudo o que lhe irá suceder mais tarde (aclamação dos seus pares e do público em geral, desenvolvimentos inesperados e originais a partir de uma longa linhagem da tradição da música *folk* norte-americana). Por fim, a sua ideia de que teria que “modificar os meus padrões de pensamento profundo... [...] que as coisas se tinham tornado demasiado familiares e que provavelmente teria que me desorientar a mim mesmo [*that I might have to change my inner thought patterns [...], that things had become too familiar and I might have to disorientate myself*] implica uma noção de convicção que excede tudo o que lhe chega em forma de conhecimento factual ou

transmissível e aponta para um modo de ver o que mais ninguém vê. A crença de Dylan de que tinha de se afastar dos seus padrões de pensamento habituais não implica uma consciencialização da sua vida como uma sucessão de histórias, suas ou dos outros, que vai aprendendo e que por sua vez vão aperfeiçoando a sua existência como músico ou *performer* (ou como pessoa), e em que a presença de Dylan poderia representar apenas o culminar de uma longa tradição, passando a constituir o seu momento mais actualizado. Dylan tem consciência de que toda a acumulação de conhecimentos só deixa transparecer o seu valor quando estes conhecimentos são delimitados por uma direcção precisa e obtêm um sentido interno, numa configuração ontológica particular. É por isso que o que serviu para certos seus contemporâneos não poderá servir para si. Dylan refere-se novamente a Mike Seeger neste sentido: “[ele] era demasiado bom e não se pode ser ‘demasiado bom’, pelo menos neste mundo. Para se ser tão bom quanto ele, era preciso ser-se ele e mais ninguém.”²²² Se o primeiro juízo de Dylan acerca de Seeger é valorativo, o segundo pertence a uma categoria ontológica, ou seja, Seeger é demasiado bom para Dylan (este enquanto espectador ou aprendiz), mas não poderá ser demasiado bom em si mesmo já que o conhecimento individual que aqui se sublinha não pode ser medido, simplesmente porque não há uma escala ou medida de comparação possível para convicções particulares. Estas convicções ajustam-se a partir das práticas que as guiam, sendo estas constitutivas das primeiras. As práticas, por sua vez, dependem de certos modos de olhar para um objecto ou contexto particulares, isto é, dependem da interpretação que se faz de uma tradição ou de histórias anteriores. A interpretação não funciona de um modo cumulativo, como se o maior número de informações acumuladas

²²² Bob Dylan, *Crónicas: Volume I*, p. 59.

conduzisse a resultados mais clarividentes e assim a melhores interpretações.²²³ A existência de convicções particulares mostra a inutilidade desta noção cumulativa do conhecimento e ao mesmo tempo sublinha a especificidade inerente a qualquer acto interpretativo e, por sua vez, a modos de estranhar conhecimento (tradições, histórias ou práticas anteriores).

Quando Bob Dylan refere que procura entender tudo o que o rodeia para depois se afastar desse conhecimento, parece acentuar ao mesmo tempo a importância do papel formativo e a necessidade de não lhe dar continuidade em forma de narrativa (o que seria, por exemplo, a sua prática enquanto músico constituir mais um capítulo na linhagem da tradição *folk*). A transformação perceptual que está aqui em causa parece ser mais radical e procurar novas definições que excedam a lógica interna de modos anteriores de prestar atenção. Gérard Genette parece apontar neste sentido quando se refere à obra de Proust e ao papel do estilo que confere a sua estrutura e originalidade. Genette indica que a sucessão dos “*decretos da Opinião*”, isto é, os modos como a História se infiltra, de modo muito fragmentário e unilateral, na *Recherche*, através das particularidades de personagens como Oriane, Françoise ou Madame Verdurin, “não procedem de uma [...] evolução portadora de sentido, ela estabelece soberanamente uma Moda cujo único valor fixo está, em cada etapa, numa novidade radical e sem memória [...]”²²⁴ Se no caso destas personagens as opiniões que emitem e aquilo que aparentam ser parecem obliterar o passado constitutivo de cada

²²³ A este respeito, escreve Stanley Fish que “[é] tentador pensar que quanto mais informação uma pessoa tem ao seu dispor (quanto mais história tem), mais certa [directed] será a sua interpretação; mas a informação chega-nos unicamente em forma interpretada [*in an interpreted form*] (não se anuncia [*announce*] a ela mesma). Independentemente do muito ou do pouco que se tem à disposição, isso não poderá ser uma prova de exactidão [*a check against*] face à interpretação, já que, mesmo quando se está a ‘ver’ a coisa [*when you ‘see’ it*], a interpretação já terá feito o seu trabalho.” (*Doing What Comes Naturally*, p. 90.)

²²⁴ Gérard Genette, *Figuras*, p. 57.

uma delas, a novidade radical e a ausência de memória que lhes imprimem um ritmo particular parecem também informar o próprio estilo de Proust. A memória é fundamental para a sua edificação, no entanto ela não funciona enquanto síntese e procura acima de tudo acentuar lacunas e estados de cisão no decorrer dos diferentes períodos de tempo redescritos. Genette destaca precisamente a preferência de Proust por essas lacunas em qualquer percurso de rememoração com ambições narrativas.

O estilo de Proust, e aqui gostaria de acrescentar o efeito de estranheza que estimula constantemente esse estilo, é composto por esta natureza fragmentária, isto é, pela evidência de um fim e a necessidade inevitável de um novo começo que encontra a sua originalidade precisamente através de um afastamento demarcado daquilo que lhe antecedeu. Este afastamento produz mais do que um efeito curioso numa forma particular de contar histórias. Aliás, é precisamente a vontade de não contar uma história num sentido tradicional e de se assumir como possível um começo a meio do caminho que atribui parecenças fundamentais às posições aqui sublinhadas de Marcel Proust e de Bob Dylan e que, como se verá, designa um lugar particular a momentos de estranheza. Genette escreve: “[...] Georges Poulet mostrou-o claramente, o tempo proustiano não é um transcorrer como a duração bergsoniana, é uma sucessão de momentos isolados; igualmente, as personagens (e os grupos) não evoluem: um belo dia, surgem diferentes como se o tempo se limitasse a actualizar uma pluralidade que eles continham virtualmente desde toda a eternidade.”²²⁵ Esta sensação de eternidade, isto é, de uma pertença das características das personagens a algo mais vasto e que as ultrapassa, é conferida por uma perspectiva particular com marca autoral sobre um determinado momento. Proust antevê e compõe a sua obra

²²⁵ Gérard Genette, *Figuras*, p. 56.

como uma sucessão de momentos isolados, como refere Genette, porque parece haver um objectivo particular, bem como um enquadramento perceptual específico, para cada um desses episódios, ou seja, a cisão ocorrida entre as várias facetas de personagens como Albertine é responsável pelo impulso de as recriar com novos atributos. As personagens têm tantas facetas quanto o número de convicções do autor quando as procura na sua imaginação. Essas convicções não estão unidas por uma ideia de continuidade intrínseca ao modo de contar histórias do autor, antes partem do impulso de estranhar constantemente os diferentes estados mentais que este reconhece em si mesmo. Cada momento isolado na *Recherche* tem um objectivo previamente designado, que por sua vez informa a sua constituição feita de sobreposições (ou palimpsestos, como prefere Genette), e que apenas encontra um modo de validação nos seus atributos práticos.

Galen Strawson: o valor da episodicidade

A ideia de narrativa quando se considera uma vida em particular parece ser um obstáculo à existência de momentos de estranheza, pelo facto de que a primeira implica um processo de síntese, por breve e incompleto que seja, sendo que esta propensão para a síntese não atribui o estatuto merecido à noção de agência. A estranheza depende absolutamente da noção de agência, já que decorre de uma convicção em ver as coisas de um modo diferente. A indiferença é o contrário do que se entende aqui por estranheza e pode-se associar à ideia de síntese enquanto modo de se considerar uma vida em que o movimento autoral sobre a realidade é obliterado. A estranheza pressupõe, não uma ideia de continuidade ou de síntese, mas de cisão e

de descontinuidade. Esta posição, já sugerida no segundo capítulo, encontra a sua sustentação no artigo “Against Narrativity”, de Galen Strawson. Não é a preocupação deste capítulo tentar perceber as implicações morais e éticas da posição de Strawson e do confronto a este nível com uma outra posição totalmente oposta de Alasdair Macintyre em certos passos de *After Virtue*, nomeadamente no seu capítulo “The Virtues, the Unity of a Human Life and the Concept of a Tradition”. A ideia de Strawson de que não prevalece qualquer desmerecimento numa vida particularmente episódica, isto é, vista como uma sucessão de episódios sem uma ligação emotiva ou temporal particular entre eles, é importante porque acentua e atribui uma contextualização mais robusta aos modos de vida e às práticas de índole criativa até agora associados a Proust e Dylan. O que é importante, no contexto da estranheza, acerca de uma vida episódica, em contraste com uma perspectiva narrativa, diacrónica e propensa a contar histórias, é o facto de nela se destacar o contexto criativo e suficiente em que cada um dos episódios se tece. Tanto Marcel Proust como Bob Dylan parecem, através das suas obras e ideias acerca da experiência, concordar com Strawson quando este refere que “[q]uanto à Narratividade [*Narrativity*], na esfera da ética ela constitui mais uma aflição [*affliction*] ou um mau hábito do que um pré-requisito para uma vida boa. A Narratividade arrisca uma estranha comodificação da vida e do tempo – da alma, entendida num sentido estritamente secular. ‘Vivemos’, como observa o grande contista V. S. Pritchett, ‘para além de qualquer história [*tale*] que possamos representar’”.²²⁶ Talvez a vida episódica esteja assim associada a um impulso criativo de redescritção e de previsão baseado nos elementos com que o indivíduo procura ver-se rodeado, e ao mesmo tempo a um desinteresse (essencial para o efeito) acerca

²²⁶ Galen Strawson, ‘Against Narrativity’, *Ratio* (new series), XVII, 4 December, USA, 2004., p. 450.

daquilo que poderá ser o resultado final de certas experiências. Se todas as condições em que se sucedem os episódios de uma vida são consideradas e de certo modo garantidas por aquele que as reflecte, sublinhando-se assim o factor da previsibilidade (sem o qual a construção dos episódios perderia toda a sua pertinência), ao mesmo tempo os resultados dessas experiências são naturalmente remetidos para um plano de interesses secundário.

A relevância de uma experiência não decorre da expectativa de um resultado final ou de uma descoberta para a qual o indivíduo partiu munido de certos conhecimentos; essa relevância não é suscitada pela noção de descoberta, mas pela coincidência entre as sucessivas certezas que compõem o movimento da procura. Para o efeito, o ponto mais importante do artigo de Strawson é a dissociação que o filósofo faz entre a diacronicidade pressentida numa vida e a tendência para a procura de uma forma nos seus vários episódios. Strawson escreve:

Concordo que a proposta de que a procura de uma forma [*form-finding*] como condição necessária para a Narratividade é muito pouco específica, mas essa falta de especificidade pode ser parte do seu valor, e parece-me claro que a Diacronicidade (D) e a procura de uma forma (F) são independentes entre si. Na prática, sem dúvida, muitas vezes juntam-se, mas pode-se imaginar [-D +F] como uma pessoa Episódica na qual a tendência para a procura de uma forma é estimulada precisamente pela ausência de uma perspectiva Diacrónica, e, de modo contrário, imaginar-se [+D -F] como uma pessoa Diacrónica que vive, por força da circunstância, uma vida intensamente picaresca e desarticulada [*disjointed*], não apresentando, ao mesmo tempo, uma tendência para procurar a unidade de um padrão de desenvolvimento narrativo [*narrative-developmental pattern*] na mesma. Outros Diacrónicos em circunstâncias semelhantes poderão movimentar-se de [+D -F] para [+D +F], justificando

a tendência para a procura de uma forma precisamente por ficarem angustiados com o aspecto de ‘uma maldita coisa a seguir à outra’ das suas vidas.²²⁷

É relevante a descrição de Strawson sobre a necessidade da procura de uma forma porque esta representa exactamente o movimento autoral de que se falou no segundo capítulo e que contrasta com o fatalismo inerente, por exemplo, a certas personagens do género de cinema *noir* referidos por Robert B. Pippin. É o facto de o próprio sujeito reclamar para si mesmo uma marca autoral na realidade e nas transformações da sua percepção que evita o carácter aleatório das sucessivas experiências. Os exemplos da *Recherche* de Proust e dos excertos das *Chronicles* de Dylan são indicadores desta tendência para a procura de uma forma. O mais interessante na citação de Strawson é, no entanto, o facto de ser a ausência, intermitente ou não, de um reconhecimento por parte do indivíduo do sentido diacrónico na sua vida (isto é, a dificuldade em identificar o seu ‘eu’ mental, consciente ou reflectivo, como sendo o mesmo em vários pontos cronológicos do seu passado e no presente) que possibilita e impulsiona a tendência para a procura de uma forma e para considerar a sua vida como uma série de episódios cuja continuidade é, apenas e no sentido mais trivial, cronológica.

Esta episodicidade não seria possível se houvesse qualquer pertinência ou ganho num movimento de síntese perante os vários ‘eus’ do passado. Ela ocorre porque, para utilizar as palavras de Gérard Genette sobre as personagens de Proust, não existe “uma evolução portadora de sentido”, mas sim “uma Moda [leia-se aqui, para o efeito, um estado emotivo ou predisposição mental] cujo único valor fixo está,

²²⁷ Galen Strawson, ‘Against Narrativity’, pp. 441 - 442.

em cada etapa, numa novidade radical e sem memória”. Quando se refere aqui “memória” ou “novidade radical”, não se está a obliterar a inevitabilidade do facto de uma pessoa que viva o presente de uma maneira ser, ainda assim, exactamente a mesma pessoa que viveu o seu passado, podendo, como Strawson aliás refere, estar consciente e fazer um reconhecimento das mudanças a que o seu carácter esteve sujeito ao longo do tempo. No entanto, Strawson atribui uma maior relevância à experiência do presente quando se refere à episodicidade de uma vida. Sendo para o efeito deste capítulo indiferente qualquer juízo de valor acerca de possíveis méritos de uma vida considerada unicamente em termos episódicos ou narrativos, é importante, porém, salientar que os modos de representação do passado são diferentes em cada um destes casos, e a diferença diz sobretudo respeito à forma como o presente é informado por esse passado e ao modo como lhe responde ou se lhe adequa:

os Episódicos irão dizer que o passado pode estar presente ou vivo no presente sem que esteja presente ou vivo *enquanto* passado. O passado pode estar vivo – vivo até de um modo mais genuíno – no presente simplesmente na medida em que terá contribuído para moldar [*shape*] a forma como o indivíduo é no presente [*the way one is in the present*], tal como a forma de tocar dos músicos pode incorporar e projectar as suas práticas do passado sem que essa forma de tocar seja mediada por uma qualquer memória explícita.”²²⁸

Embora careça de explicação mais robusta o tipo de incorporação que Strawson sugere das várias experiências do passado no momento presente, que aliás passa por processos “osmóticos, sistémicos, não antevistos na consciência”²²⁹, o mais importante é perceber uma forma de vida que não considera a experiência como um meio

²²⁸ Galen Strawson, ‘Against Narrativity’, pp. 441 - 442.

²²⁹ *Ibid.*, pp. 448.

apontado para um fim particular (a que a noção de aperfeiçoamento é intrínseca), antes garantindo uma disponibilidade perceptual perante o presente. Será talvez mais difícil não perspectivar o passado no presente *enquanto* passado, como Strawson sugere acerca dos episódicos. Ainda assim, esta ideia atribui à experiência um aspecto que acentua menos os seus atributos cognitivos do que um lado atemporal capaz de transcender a noção de conhecimento como algo cumulativo e enquanto mera síntese de um percurso histórico, contingencial e narrativo.

Richard Rorty: redescrição e autocriação

A tensão que importa realçar no caso de momentos de estranheza localiza-se entre aquilo que Richard Rorty designa por contingência da individualidade, por um lado, e por outro, o movimento que faz com que o indivíduo se reconheça ao mesmo tempo livre para criar algo a partir dessa individualidade que ultrapassa o seu efeito cumulativo e naturalmente enraizado em práticas que não dizem respeito apenas a si mesmo, mas a todo um conjunto de relações sociais fundamentadas na própria noção de alteridade (como se notou no terceiro capítulo). Trata-se, neste caso, daquilo que Dylan refere na sua autobiografia, quando escreve que “queria compreender as coisas e depois libertar-[se] delas”, ou mesmo do que Strawson quer dizer quando indica Proust como um escritor episódico, que ainda assim coloca uma grande ênfase na noção de memória ao longo de toda a *Recherche*. Strawson escreve que Proust é outro candidato ao perfil episódico “apesar da sua tendência memoriosa [*his*

memoriousness] (que pode ser inspirada pela sua Episodicidade)”²³⁰. Este ponto é importante porque indica uma capacidade de reconhecer experiências passadas, não como histórias terminadas e que devem ser contadas unicamente a partir do modo como são recordadas, mas como lugares cujo retorno é inspirado por uma necessidade de autocriação.

Referindo-se à ideia bloomiana do poeta forte e do “medo da morte” que poderá por momentos inibir essa necessidade de autocriação (e que está intrinsecamente ligado à incompletude necessária da sua obra), Richard Rorty refere que este medo “é função do facto de que nenhum projecto de redescrições do mundo e do passado, nenhum projecto de autocriação através da imposição das nossas metáforas idiossincráticas, pode evitar ser marginal e parasita. As metáforas são usos não familiares de palavras velhas, mas tais usos só são possíveis contra o fundo de outras palavras velhas utilizadas de maneiras familiares e velhas.”²³¹ Para Rorty, o valor da metáfora não passa por perspectivá-la como um efeito que acrescenta um significado secundário, alternativo ou “profundo” ao sentido literal de uma expressão (distinção aliás rejeitada por Donald Davidson no seu ensaio “What Metaphors Mean”), mas sim por um uso diferente e estranho ao sentido habitual dessa mesma expressão. A metáfora é vista por Rorty como o movimento autoral mais significativo por parte de Proust, e é acima de tudo o modo de realçar a faculdade criativa, capaz de exceder o significado que o acto de redescrição de qualquer experiência transmite. Perspectivada deste modo, a metáfora é útil no contexto do que se tem vindo a dizer porque representa o movimento autoral que redesccrições do passado como as de

²³⁰ Galen Strawson, ‘Against Narrativity’, pp. 432.

²³¹ Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade* (trad. Nuno Ferreira da Fonseca), Lisboa: Presença 1994., p. 68.

Proust e Dylan envolvem e que, como Strawson indicou acerca da natureza episódica em “Against Narrativity”, não indica uma deflação da experiência ou uma ausência de responsabilidade perante o passado, mas sim formas de tornar esse passado significativo no presente sem no entanto envolverem uma espécie de síntese ou uma forma de designar um sentido totalizante do mesmo. Diz Rorty ainda acerca da metáfora que “[n]a abordagem davidsoniana [...], quando uma metáfora é criada não *exprime* algo que anteriormente existisse, ainda que, é evidente, seja *causada por* algo que previamente existia.”²³² Poder-se-á considerar também que a relevância do passado na vida de um episódico nos termos de Strawson (isto é, quando se propõe uma indagação desse passado) não irá *exprimir* nada do que o indivíduo constitui no presente, a não ser no sentido trivial de ele ser *causado* por tudo o que lhe antecedeu. Isto significa que, perante os modos peculiares de redescrição e de autocriação de autores como Proust e Dylan, o passado não servirá como evidência ou explicação da experiência do presente (o passado é redescrito, não apenas no sentido trivial de que qualquer memória é uma interpretação ou revisão condicionada por circunstâncias actuais), mas enquanto impulso criativo baseado no sentido lacunar que empresta de cada vez um tom particular à consideração desse passado. É precisamente a ideia de que o ‘eu’ (entidade consciente que reflecte as suas condições de existência num dado momento) que foi não é o mesmo ‘eu’ que é experienciado agora que faz com que subsista um sentido de perda necessária entre os inúmeros episódios de uma vida, cujo término é assentido por aquilo a que Proust se refere como as mortes sucessivas do ‘eu’. Robert B. Pippin resume adequadamente esta questão quando escreve que “[...] quando obtemos aquilo que pensávamos desejar, muitas vezes descobrimos que

²³² Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade*, p. 63.

‘não somos já a pessoa que o desejou’, que formámos o desejo num determinado momento, em condições específicas a esse período, já não de acordo com o momento presente.”²³³

•

Este capítulo começou com uma alusão ao relacionamento de Marcel com Albertine no romance de Proust, nomeadamente com o facto de certas preferências, embora possam ser de um modo ilusório atribuídas a certos atributos de um objecto ou pessoa, nascerem primeiramente de uma inclinação particular do indivíduo, que procura rodear-se num plano mental daquilo que são os elementos da sua afeição, partindo para uma experiência que de certo modo se encontra já determinada por si mesmo e cuja actualização prática é apenas a confirmação do que já conhecia. A sensação de estranheza, podendo ser atribuída superficialmente ao modelo de decepção proustiana (a divergência entre o pensado e o vivido), indica, a um nível mais profundo, a natureza episódica (que pode ou não prevalecer) de uma vida. Isto porque essa vida, com o seu grau intermitente de episodicidade, demarca um ‘eu’ que é definido em cada caso (ou episódio) de um modo muito específico, e é o confronto entre esses vários ‘eu’, em que não existe uma narrativa que os possa unir ou cuja síntese possa *expressar* o que se é no presente, que provoca ao mesmo tempo a familiaridade inevitável da pessoa única que os pensou e a não familiaridade entre o ‘eu’ que deixou de fazer sentido e o que se engendra posteriormente. A familiaridade de que aqui se fala não aponta, mais uma vez, para o sentido trivial de se tratar do mesmo e único ser humano em questão. A “marca cega” que Richard Rorty refere, a

²³³ Robert B. Pippin, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, p. 323.

partir de um poema de Philip Larkin²³⁴, que sublinha um sentido de recapitulação da identidade em vários momentos de uma vida, e que no entanto não exhibe um carácter narrativo ou contínuo, sugere um ‘eu’ que se redescreve e se cria sempre que um ‘eu’ anterior deixa de existir (no sentido proustiano das suas sucessivas mortes). Quando Rorty refere uma “marca cega que todos os seus comportamentos [do indivíduo] apresentam”, sabe ao mesmo tempo que esta marca é também um produto do acaso e de certas contingências exteriores ao indivíduo, ao mesmo tempo que defende que “não pode haver vidas plenamente nietzschianas, vidas que sejam pura acção em vez de reacção”²³⁵. É precisamente esta particularidade reactiva que torna a marca numa espécie de cegueira e não num percurso linear ou informado pelas suas etapas sucessivas, já que a reacção indica um movimento criativo e por natureza dissociável do passado.

A indiferença perante um determinado objecto da atenção que poderá simbolizar um episódio ou um ‘eu’ novo numa vida é sublinhada por Marcel quando deflaciona a presença de Albertine como um mero afunilamento dos seus desejos e preferências, ou por Bob Dylan quando se refere a Nova Iorque, aparentemente tão importante para o seu desenvolvimento criativo, como “um sítio tão bom para se estar como qualquer outro.” Rorty parece referir-se a certos objectos ou sensações que se encontram ao mesmo nível destes objectos do afecto quando escreve:

²³⁴ O termo em questão é traduzido a partir da expressão “blind impress”. Rorty transcreve apenas um excerto do poema Larkin intitulado ‘Continuing to Live’: “And once you have walked the length of your mind, what / You command is clear as a lading-list. / Anything else must not, for you, be thought / To exist. // And what's the profit? Only that, in time, / We half-identify the blind impress / All our behaviors bear, may trace it home. / But to confess, // On that green evening when our death begins, / Just what it was, is hardly satisfying, / Since it applied only to one man once, / And that one dying.”

²³⁵ Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade*, p. 70.

“[t]udo, desde o som de uma palavra, até à sensação de um pedaço de pele, passando pela cor de uma folha, pode, tal como Freud nos mostrou, servir para dramatizar e cristalizar o sentido da auto-identidade de um ser humano. É que cada uma dessas coisas pode desempenhar numa vida individual o papel que os filósofos pensaram que só poderia ou, pelo menos, só deveria ser desempenhado por coisas universais, comuns a todos nós. Podem simbolizar a marca cega que todos os nossos comportamentos apresentam. Qualquer constelação aparentemente aleatória de coisas dessas pode fixar o tom de uma vida.”²³⁶

O que gostaria de sugerir a partir deste passo é, em primeiro lugar, que a vida episódica implica um investimento considerável neste movimento de cristalização do sentido de auto-identidade ou do ‘eu’ episódico. Em segundo lugar, a consciência de que qualquer objecto pode, por definição, ser passível de provocar esse sentido, é indicadora, não apenas da episodicidade de uma vida, mas também do valor da estranheza enquanto resultado dos apegos e desapegos ocorridos entre os vários ‘eu’ que se sucedem. Será talvez através da consciência desta sucessividade entre entidades conscientes de um indivíduo (que como Strawson adverte, não deve ser confundida com um esmorecimento moral ou ético, nem assumido como fraqueza de carácter ou como a ausência de uma perspectiva humanista) que Rorty atribui a Proust a sua vertente ironista, precisamente por este não definir as suas práticas enquanto escritor de acordo com um único vocabulário final, suspeitando sempre que existem muitos outros que lhe poderão incutir novos estados mentais ou certas transformações da percepção. A estranheza constitui então o inevitável ponto de retorno para este tipo de curiosidade intelectual. A respeito ainda da figura do ironista, Rorty escreve que “[t]udo aquilo por referência ao qual [ele] pode medir o sucesso é o

²³⁶ Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade*, pp. 63-64.

passado – não por viver de acordo com este, mas redescrivendo-o nos seus termos.”²³⁷ Esta frase torna-se relevante neste contexto pela ressonância que produz ao nível da vida episódica e da sua relação particular com o passado. Como foi sugerido no segundo capítulo, é a consciência dos efeitos práticos dessa redescrição que constitui parte do efeito da sensação de estranheza, mas esta depende, não apenas de uma rejeição da perspectiva do passado enquanto síntese, mas da própria *indefinição* do que poderá ter constituído uma experiência (uma certa propensão para o esquecimento voluntário), e que tanto Rorty, na ideia de marca *cega*, como Strawson, com a sua descrição dos processos envolvidos na episodicidade como “osmóticos, sistémicos, não antevistos na consciência”, fazem questão de colocar em termos apropriadamente indefinidos.

Strawson, Proust, Dylan: o passado enquanto presente

São as lacunas entrevistadas numa determinada unidade temporal que, evidenciadas por uma memória deceptiva, atribuem relevo e pertinência à sensação de estranheza no contexto da experiência individual. Galen Strawson, a este respeito, refere que, tal como existem indivíduos que são contadores de histórias natos, e que retiram dos vários assuntos nas suas vidas uma unidade coerente e uma narrativa, também existem aqueles que “nunca fazem isto, e quando são levados a comunicar factos acerca das suas vidas, fazem-no de uma forma desconfortável, atabalhoada, e de um modo que é, de certa maneira, essencialmente resistente ao modo narrativo

²³⁷ Richard Rorty, *Contingência, ironia e solidariedade*, p. 130.

[*narrative-resistant*].”²³⁸ É precisamente a resistência ou o desconforto perante a possibilidade de recontar o passado (neste caso, sem a ênfase apropriada nas noções de redescritção e de autocriação atrás mencionadas) que parece afligir tanto Proust como Dylan: de certo modo, uma tentativa de reviver o passado enquanto *passado* poderá ser uma manifestação de indiferença, bem como uma forma de encobrir as lacunas que projectam a necessidade de autocriação e a estranheza benigna que interfere no reconhecimento que o indivíduo faz de si mesmo. Em vários passos de *Albertine disparue*, Proust faz oscilar o narrador entre o encanto perante estas lacunas (provocadas acima de tudo pelo esquecimento) e certos momentos de êxtase em que o objecto da atenção de Marcel coincide com todo o seu aparato afectivo. Um exemplo desta oscilação é o seguinte passo:

Mas a vida, ao descobrir-me a pouco e pouco a permanência das nossas necessidades, ensinara-me que, à falta de uma pessoa, temos de nos contentar com outra, e sentia que o que pedira a Albertine, qualquer outra, como a menina de Stermaria, mo poderia ter dado. Mas fora Albertine; e entre a satisfação das minhas necessidades de ternura e as particularidades do seu corpo tecera-se um entrelaçado de recordações tão inextricável que já não era capaz de retirar a um desejo de ternura todo aquele bordado das recordações do corpo de Albertine. Só ela podia dar-me essa felicidade. A ideia da sua unicidade já não era um *a priori* metafísico que fora buscar ao que Albertine tinha de individual, como outrora com as raparigas que passavam na rua, mas um *a posteriori* constituído pelo enredado contingente mas indissolúvel das minhas recordações.²³⁹

Alguns trechos depois, Marcel parece deflacionar novamente a individualidade de Albertine que tinha exaltado, quando refere que [...] compreendera que o meu

²³⁸ Galen Strawson, 'Against Narrativity', pp. 447-448.

²³⁹ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva*, p. 144.

amor não era tanto um amor por ela como um amor em mim, pudera deduzir diversas consequências desse carácter subjectivo do meu amor, e que, sendo um estado mental, podia nomeadamente sobreviver bastante tempo à pessoa [...]”. Ainda na voz de Marcel, as pessoas são comparadas a “estampas de colecção por de mais perecíveis no nosso pensamento. Precisamente por causa disso, fazemos assentar nelas projectos que têm o ardor do pensamento”²⁴⁰. Estes projectos (bem como o valor imaginativo e intelectual neles investido) poderão ser equivalentes, no contexto até agora descrito, à redescrição e autocriação envolvidas numa vida perspectivada a partir de um carácter episódico. É de ressaltar, no entanto, a ideia anteriormente referida por Proust de que a unicidade daquilo que poderá constituir a sua felicidade deixa de ser um “*a priori* metafísico que fora buscar ao que Albertine tinha de individual”, passando a ser “um *a posteriori* constituído pelo enredado contingente, mas indissolúvel das minhas recordações.” Este *a posteriori* não se refere a mais do que uma prática que cria as suas próprias condições de existência, sendo que a prática é constituída, neste caso, pela devoção de todos os afectos de Marcel a Albertine, cuja individualidade é exaltada (e transformada) pela redescrição contínua desses mesmos afectos. Isto significa então que, para o indivíduo se rodear daquilo que projecta na sua imaginação (o que, como já foi referido, o faz avançar para uma experiência a partir de certezas e garantias segundo aquilo que já conhece), é necessário que as suas crenças, preferências e expectativas passem por um processo de constante actualização. O trabalho em questão deixa de ser apenas o de *certificação* de certas qualidades imaginadas que o indivíduo espera encontrar na experiência que procurou.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 145-146.

Aquilo a que Proust chama o *a priori* metafísico refere-se apenas ao enquadramento mental que procura confirmação naquilo que o objecto da atenção tem de particular. A experiência do presente, culminada na figura de Albertine, serviria assim somente para *exprimir* desejos e preferências do passado de Marcel. No entanto, a unicidade que compõe uma experiência ou episódio (chamemos-lhe o episódio mental de Albertine em Marcel) não sobrevive apenas com este movimento de certificação, embora inicie precisamente no pressentimento da sua necessidade. A unicidade da ideia de felicidade enquanto um “*a posteriori* constituído pelo enredado contingente, mas indissolúvel das [...] recordações” de Marcel indica a deslocação da existência de Albertine, nomeadamente a alteração do seu aspecto final, aspecto esse que é, ainda assim, alheio à procura de uma forma, a forma a que Marcel se propõe quando a imagina e quer encontrar. Tal como foi referido no início deste capítulo a propósito de um exemplo de Dylan, o aspecto exterior da realidade é independente de qualquer enquadramento mental; ainda assim, o grau de absorção de um indivíduo nas suas projecções mentais poderá apontar-lhe com maior acuidade certos aspectos dessa realidade. A prioridade deixa de ser aquilo que o indivíduo projecta como elementos constitutivos dos seus episódios, já não diz somente respeito à sua vontade em estar rodeado pelos seus afectos. A própria actualização da experiência retira a ênfase ao carácter solipsista nela investido quando o indivíduo depara com uma realidade transformada. É por esta razão que Dylan refere ao mesmo tempo o seu papel enquanto agente determinante na direcção particular uma experiência e o carácter independente da mesma; tal como foi citado anteriormente, Dylan escreve: “[n]ada disto acontece como se ouvisse um estrondo abafado e o momento chegasse – os olhos não se abrem subitamente e, de repente, é como se não houvesse dúvidas a

respeito de coisa nenhuma. É mais planeado [*deliberate*].” A deliberação parte de um enquadramento mental prévio da experiência, sendo que a surpresa é provocada pelo facto de o ‘eu’ que a projectou ser esgotado na prática que confirma essa projecção e não ser já o mesmo que acolhe os seus efeitos; apresenta-se necessariamente uma realidade diferente e com ela, nos casos de episodicidade, um outro ‘eu’ alheio ao estado reactivo que o provocou.

No que diz respeito a uma possível teorização da sensação de estranheza, é importante que o passado, como diz Strawson, não seja considerado no presente *enquanto* passado. É também importante e sintomático que haja uma certa resistência a redescrever episódios desse passado enquanto passado, isto é, enquanto algo que conduziu a um estado de coisas presente, no qual o indivíduo consegue identificar o seu ‘eu’ como o efeito de um conjunto de histórias ou narrativas. É importante porque, como já se referiu, a sensação de estranheza implica uma outra sensação de lacuna ou de interrupção ocorrida na sucessão entre os vários ‘eu’, e depende essencialmente de diferenças substanciais entre os mesmos. Joshua Landy indica que, pelo contrário, o passado de Marcel na *Recherche* é algo que o compõe enquanto personagem, sendo um elemento crucial na consciência que tem da sua individualidade. Para Landy, o perspectivismo que Proust imprime na personagem de Marcel está associado a momentos do seu passado, e a sua mente funciona como uma espécie de reservatório em que esses momentos são ordenados de um modo vertical, isto é, em estratos ou profundidades diferentes da consciência. Esses estratos, segundo Landy, apresentam uma tendência para se alternarem entre si, dependendo do contexto em que Marcel se move e, principalmente, da força peculiar das suas memórias involuntárias. O surgimento intermitente dessas memórias é o que deixa entrever uma possível

unidade do 'eu' de Marcel, ocasiões fortuitas que o movimento da criação da obra de uma vida, como é apresentado em *Le temps retrouvé*, irá acentuar. A propósito deste ponto, Landy escreve: “[a]quilo que a memória involuntária propicia ao futuro livro consiste menos no seu conteúdo e mais na sua *forma*, se não mesmo na sua condição de existência por si mesma: um exemplo de narração [*a narrating instance*] suficientemente unificado para que consiga dizer ‘eu’ [*I*] e falar por uma multiplicidade de ‘eus’ [*selves*] nos tempos passado e presente.” Acrescenta ainda Landy que “[...] deve ser notado que se a memória involuntária restaura o tempo perdido, ela fá-lo ao restaurar um ‘eu’ [*self*] perdido. O que emerge da chávena de chá não é realmente Combray *per se*, mas o Marcel que costumava habitá-la [...]”²⁴¹.

Esta abordagem vai naturalmente contra aquilo que se tem vindo a dizer das possíveis associações da obra de Proust à ideia de episodicidade numa vida e, por consequência, à ideia de estranheza ligada a uma forma de perspectivar um modo de existência episódico. Landy parece de facto estar certo quanto ao papel da memória involuntária no sentido de esta servir como ponto de partida para a obra de Proust enquanto gesto que procura inspiração ou um pressuposto único que a atravessa. Surgem, no entanto, duas objecções. Em primeiro lugar, parece ser manifestamente impraticável a ideia de um indivíduo poder conter em si todos ou a maior parte dos estados emotivos ou psicológicos do seu passado, cujo aspecto intacto a memória involuntária seria assim capaz de restaurar num momento fortuito. Em segundo lugar, essa ideia será também teoricamente menos interessante por de certo modo deflacionar os dois aspectos que Rorty associa à contingência da individualidade, nomeadamente a redescritção e a autocriação que marcam o modo particular de o

²⁴¹ Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*, Oxford: Oxford University Press, 2004., p. 111.

indivíduo se reconhecer a si mesmo (na terminologia cavelliana) e partir para um conhecimento do que o rodeia baseado nas múltiplas configurações mentais proporcionadas por esse reconhecimento. É natural que, a uma primeira leitura da *Recherche*, se possa considerar Marcel como alguém que parece estar literalmente dividido entre o seu passado e o que experiencia no presente. No entanto, repare-se na forma como o aspecto lacunar de que se tem vindo a falar neste capítulo, e que é relevante para o caso da estranheza, assume neste passo de *Le temps retrouvé* um papel preponderante quando associado ao esquecimento:

Sim, se a recordação, graças ao esquecimento, não contraiu qualquer laço, não estabeleceu qualquer elo de ligação com o minuto presente, se permaneceu no seu lugar, na sua data, se manteve as suas distâncias, o seu isolamento no fundo de um vale, ou num píncaro de um monte, ela faz-nos de repente respirar um ar novo, precisamente porque é um ar que respirámos outrora, esse ar mais puro que os poetas em vão tentaram fazer reinar no Paraíso e que só pode causar essa sensação profunda de renovação por já ter sido respirado, porque os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos.²⁴²

O isolamento do objecto da recordação de que aqui se trata não indica também o isolamento ou intocabilidade do indivíduo que o experienciou. É, porém, este tipo de interpretação que parece levar às conclusões erradas de Landy. A imobilidade retratada por Proust em certos momentos, imagens ou percepções que se reportam ao passado funciona, antes de mais, como um modo de acentuar o sentido de alteridade em que o indivíduo se reconhece a si mesmo no presente, exibindo um ‘eu’ diferente daquele experienciado outrora. A imobilidade é a evidência deste ‘eu’ ou desta identidade “perdida” ou esquecida, que, no entanto, já foi familiar (tendo sido,

²⁴² Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado*, p. 190.

aliás, a única possível num determinado momento). O “ar puro” que Proust indica como estando disponível para ser respirado de novo nada nos apresenta da relação estabelecida entre certas propriedades desse ar e aquele que o experimentou no passado (a não ser no sentido muito trivial de que, por exemplo, o chá e a madalena continuam a ter mais ou menos as mesmas propriedades que tinham há muitos anos). É o ‘eu’ que esteve no passado que é fundamentalmente o objecto de estranheza (volto a utilizar o ‘eu’ no sentido que Strawson refere²⁴³, isto é, como um modo de o indivíduo reflectir sobre as suas condições de existência actuais), e não apenas a situação e o contexto que compõem um determinado episódio, embora sejam importantes pelo tom particular que lhe emprestam. É a interferência da própria noção de alteridade – o que eu possa ter feito no passado ser considerado como responsabilidade de uma outra consciência – que provoca a espécie de arrepio que aflige a própria noção de identidade. Proust refere ainda “essa sensação profunda de renovação por [o ar] já ter sido respirado”; no entanto será mais benéfico se considerarmos o ganho obtido através da familiaridade do objecto em questão, não como mera repetição de certas propriedades, mas como um desvio ontológico temporário, em que podemos identificar partes da nossa vida como se fossem (e são, efectivamente) de uma outra pessoa que já não existe. Parece-me assim que “os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos” porque é precisamente através das cisões ou lacunas entre os vários episódios de uma vida, e consequentemente entre os vários ‘eu’ que procuraram uma forma para cada um deles, que se poderá falar de paraísos ou de possibilidades de renovação da experiência e de transformações da percepção. A utilização, por parte de Proust, da imagem de uma

²⁴³ Galen Strawson, ‘Against Narrativity’, pp. 433.

certa imobilidade do passado deve, neste caso, ser considerada antes de mais como um modo de espanto ou de perplexidade perante a fragmentação ocorrida entre as diferentes formas de vida que um só indivíduo pode reunir em si mesmo.

Se existe um aspecto de continuidade nas várias descrições da experiência de Marcel na *Recherche*, o seu resultado parece ser alheio aos modos de configuração da experiência que Proust procura através da escrita do seu romance. Joshua Landy observa Marcel como contendo em si diversos estados de consciência, ao mesmo tempo dispersos por diferentes períodos de tempo e que ainda assim combatem entre si por um lugar de destaque num momento do presente. No entanto, o aspecto narrativo de Marcel, que une esses diferentes períodos de tempo nos seus movimentos rememorativos, é concedido unicamente através de um impulso criativo por parte de Proust que assenta na perspectiva episódica de uma vida, bem como numa ideia de interpretação que é equivalente à de invenção ou de criação. A continuidade da experiência é apenas aparente. A forma de Proust perspectivar a arte, e por consequência o seu romance, opõe-se a essa ideia de continuidade, partindo antes daquilo que as sensações de interrupção na concepção de uma individualidade lhe podem sugerir a um nível criativo. Se Joshua Landy nota com particular acuidade as *manifestações* desse movimento criativo em Marcel, e que a um nível prático (o do género do romance) incluem elementos próprios de uma narrativa, Rorty muito acertadamente observa Proust enquanto escritor e ironista, que concebe a sua obra como a construção de um ponto de vista particular, um molde para caracterizar a realidade e torná-la evidente de acordo com pressuposições e objectivos específicos que delimitam o escopo intencional da personagem Marcel. O fôlego narrativo impresso tanto na *Recherche* como em *Chronicles*, de Dylan, é apenas a manifestação

de uma intenção particular dos seus autores ao redescobrirem certos episódios das suas vidas e ao entrarem em contacto com o carácter episódico das mesmas. As descrições aparentemente contínuas e narrativas de Marcel, bem como as de Dylan nos seus anos formativos, partem, antes de mais, de modos particulares de os seus autores prestarem atenção aos diferentes 'eu' que os constituíram no passado, sendo que cada um destes modos assume uma validação temporária e antevê, através da especificidade da sua prática, a delimitação de um princípio e de um fim. Assim, poder-se-á dizer que tanto Proust como Dylan concebem (e redescobrem) a experiência dos vários episódios do passado como uma espécie de *performance* (neste caso literária), no sentido em que a cada identidade prática do passado é atribuída uma manifestação particular, orientada de acordo com motivações do 'eu' presente, com determinadas preocupações estéticas e com condições de existência específicas à intenção inicial do autor.

Quando, em *Journées de Lecture*, Proust aponta para um certo encanto perante a imobilidade orgulhosa das duas colunas de granito na *Piazzetta* de Veneza, que “sem compreenderem as conversas tidas à sua volta, continuam a alongar os seus dias do século XII na multidão de hoje, naquela praça pública onde brilha ainda distraidamente, ali tão perto, o seu sorriso distante”²⁴⁴, o que o leva a escrever sobre esse encanto é mais do que um mero impulso antropológico. O passado *enquanto* passado não é suficiente para “alongar” séculos passados “na multidão de hoje”; precisamente, o que parece estar em causa é a estranheza provocada, não por aquilo que seria uma infrutífera antropomorfização dos objectos, mas pela própria noção de que, tal como estas colunas, também os seus vários 'eu' (neste texto embutidos

²⁴⁴ Marcel Proust, *O Prazer da Leitura*, p. 51.

naquilo a que Proust redescrive como “certos dias de leitura”) apresentam simultaneamente um distanciamento temporal, que lhes confere curiosidade e sedução, e o espectáculo da sua completude (cuja imagem é melhor veiculada com o referido “sorriso distante”). Com isto quero dizer que a episodicidade de uma vida acentua o modo controlado como o indivíduo procura viver as suas experiências, partindo de um pressuposto de que estas apenas irão confirmar as condições que o levou a escolhê-las em primeiro lugar (sendo que, como já foi referido, os resultados das experiências encontram-se, em parte, fora do seu alcance, e é esse aspecto de aleatoriedade que contribui para a cisão entre os vários ‘eu’, simplesmente porque o interesse perante aquilo que *acontece* não é partilhado entre uma identidade e outra subsequente). Num passo que me parece acertado, Joshua Landy aponta para esta consideração da experiência quando sugere que “[a]té aqui, a conclusão principal é que a qualidade persistente [*enduring quality*] em nós não é um desejo por algo específico”, mas sim uma “orientação fundamental, o nosso enquadramento geral com vista à organização da experiência, um enquadramento que se torna manifesto no modo como olhamos (cheiramos, tocamos ou provamos) as coisas”²⁴⁵. Com já foi referido, Galen Strawson designa esta disposição mental para a organização da experiência (ou simplesmente esta forma particular de prestar de atenção às coisas) como uma tendência para a procura de uma forma, acrescentando muito apropriadamente que apenas esta tendência é necessária para um entendimento (ou reconhecimento) do indivíduo por si mesmo. Este ponto é importante porque acentua, não o que poderia ser uma certa continuidade entre histórias ou episódios numa vida, mas o seu aspecto lacunar. Ao fazê-lo, Strawson parece também atribuir

²⁴⁵ Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*, p. 116.

indirectamente um destaque importante ao papel reactivo que cada 'eu' tem perante o antecedente, e esse papel encontra-se assente, a meu ver, nos efeitos de estranheza, isto é, no modo de um indivíduo estranhar aquilo que uma certa sequência cronológica superficial lhe atribui como tendo constituído as suas acções e a sua ordem de prioridades no passado.

Este modo de estranhar está presente ao longo de toda a *Recherche*, mas concentra-se sobretudo nos avanços e recuos sucessivos de Marcel perante uma imagem de Albertine cuja presença física, com todas as suas propriedades, será cada vez menos relevante, já que vai sendo obliterada pelas inúmeras configurações mentais que lhe atribuem um lugar sempre diferente na corrente emotiva do amante. Como Proust escreve, “[...] o que amamos está de tal modo no passado, consiste tanto no tempo que perdemos juntos, que não precisamos da mulher inteira”²⁴⁶. O papel atribuído aqui ao passado não aponta para um trabalho tranquilo sobre *memorabilia*. Este passado não vive no presente de Marcel *enquanto* passado, antes tem a função de redescrever o presente, que é neste caso a experiência mental de Albertine. O ponto importante aqui é Marcel já não precisar da mulher inteira, isto é, o “tempo que [perderam] juntos” atesta a marca particular que a presença de Albertine teve na sua vida, e essa marca pouco ou nada tem a ver com aquilo que ela, de facto, é, ou com o que todos os outros (Robert de Saint-Loup, por exemplo) conseguem ver nela. A irrelevância, neste contexto, do aspecto de Albertine para Marcel é sintomática da sua forma de lhe prestar atenção: “[i]a longe o tempo em que eu, muito mesquinamente, começara em Balbec por acrescentar às sensações visuais, quando contemplava

²⁴⁶ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva*, p. 28.

Albertine, sensações de sabor, de olfacto, de tacto.”²⁴⁷ Assim se vê como a imaginação, a redescritção dos momentos do passado e uma consequente autocriação pouco ou nada já se alicerçam em elementos concretos da pessoa, remetendo-se sobretudo à ligação privilegiada que Marcel procurou estabelecer com Albertine, assumindo sempre como coordenadas os seus devaneios particulares. *Albertine disparue* representa um passo importante na obra de Proust por retratar com definição apurada o tipo particular de cegueira que leva um indivíduo a escolher algo como objecto da sua atenção, e que por sua vez constitui a configuração de um certo episódio numa vida.

A natureza reactiva da estranheza

O deslocamento ontológico que sucede entre estes vários episódios implica de cada vez um reconhecimento diferente do eu perante si mesmo. Esse reconhecimento é provocado pela natureza reactiva entre os diferentes ‘eu’ e atribui uma sucessão aos vários episódios, sendo que essa reacção é o resultado de um modo de estranhar. Marcel parece estar consciente deste processo e das suas contingências individuais quando mostra pela primeira vez uma fotografia de Albertine a Robert de Saint-Loup com o intuito de este conseguir encontrá-la. A sua posição, que compara à de “um doente” aos olhos de Robert, implica o que se tem vindo a dizer neste capítulo, nomeadamente que o ponto de partida de uma experiência raramente se reporta a uma posição de pureza epistemológica, antes a sua concretização é antecedida por aquilo que realmente a constitui, nomeadamente certas crenças, expectativas e

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 25.

sobretudo várias certezas acerca do aspecto do seu resultado final: “[e]m suma, Albertine era apenas, como uma pedra à roda da qual nevou, o centro gerador de uma imensa construção que passava pelo plano do meu coração. Robert, para quem toda aquela estratificação de sensações era invisível, apenas apreendia um resíduo que, pelo contrário, ela me impedia a mim de descortinar.”²⁴⁸ Dois aspectos ressaltam neste passo. O primeiro é que Albertine é, como Proust escreve, “o centro gerador de uma imensa construção”, isto é, tem um valor individual para Marcel e de certo modo engendra a teia de emoções e expectativas tecida à sua volta. No entanto, é importante sublinhar que a dimensão, intensidade e complexidade do que é elaborado à volta da imagem de Albertine são provocadas pela natureza reactiva da identidade prática de Marcel num determinado contexto, e essa identidade obtém a sua força nos modos de presentificação do seu passado. Em vez de funcionar como memorabilia, este passado é tornado presente através de um grau de compromisso na forma como o sujeito se reconhece a si mesmo, compromisso esse que pode ou não ser bem-sucedido. Este ponto foi explorado no segundo capítulo, e o grau de urgência que o indivíduo atribui ao facto de poder começar uma experiência antes da sua concretização prática é representado por uma certa precipitação em demonstrar a sua condição de agente responsável pelas suas acções, o que irá vincar também a noção da prioridade de um ‘eu’ no contexto que ele próprio cria. Robert B. Pippin define, nesta linha de raciocínio, como na *Recherche* (e, poder-se-ia acrescentar, na forma como Bob Dylan redescreve, em *Chronicles: Volume One*, as experiências dos seus anos formativos como músico em Nova Iorque) parece existir uma espécie de *bluff* ou fingimento prévio (chamar-lhe-ia antes *preparação*) “quando uma determinada

²⁴⁸ Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva*, p. 25.

situação reclama uma acção, [uma situação em que o indivíduo] sabe o que está a fazer, sabe o que deve acontecer, e por aí adiante”²⁴⁹. O segundo aspecto a realçar da citação anterior de Proust é o facto de a “imensa construção” que refere ser capaz de obliterar a presença da própria Albertine, o que apenas recapitula a noção aqui entrevista de que a experiência de uma pessoa ou de um amor, por exemplo, reconhece o seu verdadeiro início num estado já avançado da sua ocorrência. Isto porque, se sobretudo em Balbec e no início da experiência de Albertine, esta personagem representa ainda um jogo de perspectivas, de omissões e de súbitos reaparecimentos de certos aspectos e configurações (em suma, aquilo a que se poderia chamar um verdadeiro reconhecimento do outro), o que depois se irá revelar é somente este jogo de perspectivas centrado no devaneio particular de Marcel. O que

²⁴⁹ Robert B. Pippin, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, p. 316. Este tipo de fingimento ou espécie de irresponsabilidade temporária é identificado com mérito por Adam Phillips, no capítulo ‘On Getting Away with It’ do seu livro *Missing Out: In Praise of the Unlived Life* [London: Hamish Hamilton, 2012., pp. 81-108]. A ideia que me interessa mais no capítulo de Phillips e que de certo modo está relacionada com o que se tem vindo a discutir remete para uma noção de agência cujas condições de sustentabilidade são providenciadas por certos estados mentais, sendo que esses estados muitas vezes assentam naquilo que Phillips relaciona com uma natureza imaginativa, entretida com as possibilidades daquilo que transparece como o resultado de uma ilusão ou defeito de perspectiva. Phillips refere-se à noção que dá o título ao seu capítulo como “a vertiginosa possibilidade [*dizzying possibility*] de não sermos castigados por conseguirmos aquilo que pensamos que queremos (aquilo a que Sartre chamava ‘a vertigem da liberdade’ [...])” (p. 88). Mais importante do que isto no contexto da noção de Phillips é, porém, a ideia de *previsão* (ou de *predição*) de um estado de coisas futuro [“uma espécie diferente de predição [*prediction*]; predizemos consequências imprevisíveis, literalmente não passíveis de serem conhecidas, para conseguirmos aquilo que queremos”] (p. 90), bem como de uma *precipitação* [antevendo sempre resultados favoráveis (p. 94)] no modo como se acede mentalmente a esse futuro. Ambas as particularidades são essenciais quando se considera o significado de uma série de episódios numa vida e, por consequência, a ideia de estranheza provocada pelas interrupções e recomeços entre os mesmos. Ao mesmo tempo, Phillips aponta neste sentido de interrupção, redescritção e autocriação dos episódios ao sublinhar que “o tentar safar-se com alguma coisa [*to try to get away with something*] é tentar substituir um conjunto de obrigações [*obligations*] por outro.” O “tentar safar-se com alguma coisa” é, para si, também a reivindicação de uma certa noção de grandeza e, mais importante ainda neste contexto, de uma noção de prioridade (p. 105). Esta noção de prioridade é fundamental na vida episódica porque de certo modo justifica a referida precipitação marcada em determinadas escolhas e por extensão evidencia o grau de certeza presente nessa manifestação urgente da identidade prática num dado momento. Diz Phillips ainda a este respeito, e mais concretamente sobre aquilo que certos escritores tentam fazer sem consequências que retirem a credibilidade e portanto o propósito que motivou o início de uma *nova* prática, que é importante perceber (um trabalho que recai em modos mais atentos de leitura) “o novo conjunto de compromissos [*obligations*] [que o escritor] está a tentar cumprir ou criar.” (p. 105).

Albertine disparue nos conta é, sobretudo, não o fim de um relacionamento amoroso, mas as justificações possíveis para o seu início, e estas, como Stanley Fish o reitera na sua teoria da interpretação, só se podem procurar a meio do caminho, isto é, quando existe uma série de contingências (no caso de Marcel, o seu passado) que delimitam uma certa prática ou envolvimento pessoal num estado de coisas futuro (seja crítica literária ou um relacionamento amoroso).

Ao longo de *Chronicles: Volume One*, são notórios a tendência já antes referida de Bob Dylan para procurar o contacto mais completo e enriquecedor possível com uma longa tradição musical que antecede os seus esforços criativos, bem como um esforço para merecer um afastamento dessa mesma tradição. Acerca desse processo de procura de conhecimento e de um subsequente distanciamento através de uma marca pessoal, Dylan escreve: “[a]s oportunidades de se mudar as coisas vão surgindo – transformar algo que já existe em algo que ainda não existe. Talvez seja este o princípio da coisa. Às vezes quer-se apenas fazer as coisas à nossa maneira, ver pelos nossos próprios olhos o que está atrás do pano. [...] Temos que conhecer e compreender as coisas e depois ultrapassar o que elas têm de banal [*go past the vernacular*].”²⁵⁰ Aquilo que Dylan designa por vernáculo refere-se a uma série de práticas e convenções formadas, neste caso, nos contextos de estilos musicais com raízes norte-americanas como o *blues* e a *folk*. Como se poderá perceber nos excertos da sua autobiografia aqui citados, Dylan sente uma necessidade, não de acrescentar algo mais a essas tradições, mas de considerar os seus limites conceptuais para assim poder reconfigurá-las, inventando novas práticas ou estilos musicais informados por práticas anteriores. O que é mais importante, no entanto, é o movimento de olhar

²⁵⁰ Bob Dylan, *Crónicas: Volume I*, pp. 44-45.

para uma série de tradições, como Dylan faz, no sentido de tentar entendê-las através de uma forma de lhes prestar atenção que procura fundamentalmente o sentido da sua totalidade em momentos distintos. Quando se fala aqui em totalidade, não é no sentido de considerar uma tradição ou prática como a mera actualização de uma essência mais ou menos pressentida ao longo de um período de tempo. A totalidade refere-se sobretudo à consideração de várias práticas ou tradições como indissociáveis do valor da sua temporalidade e das suas contingências históricas.

Dylan parece considerar as tradições musicais que o rodeiam nos seus anos formativos enquanto vários e distintos círculos de compreensão, com as suas próprias regras e com práticas que fundamentam essas mesmas regras. Aliás, a própria contingência da individualidade de Dylan delimita de certo modo o que este pode vir a encontrar nessas mesmas tradições. No entanto, o mais importante é que Dylan obtém o conhecimento dessas tradições através da sua tendência para a procura de uma forma. Neste contexto, a noção da procura de uma forma parece ser, aliás, muito semelhante àquela que Paul de Man associa ao processo interpretativo evidenciado na leitura de uma obra literária, e que se fundamenta no conceito acima referido de temporalidade. Diz de Man que “[u]m novo conjunto de relações não se acrescenta a uma realidade existente, antes se desocultam relações *que já lá estavam*, não apenas em si (como os acontecimentos da natureza) como *para nós*. Só podemos compreender aquilo que já de algum modo nos foi dado e é por nós conhecido, ainda que de uma maneira fragmentária e inautêntica a que não se pode chamar inconsciente.”²⁵¹ Naturalmente, o papel da intenção é fundamental neste contexto

²⁵¹ Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, pp. 61-62.

hermenêutico, tal como para a noção da procura de uma forma no contexto da episodicidade de uma vida. Acrescenta de Man que

“[a] forma” literária é o resultado de uma relação dialéctica entre a estrutura prefigurativa do conhecimento prévio e a intenção de totalidade do processo interpretativo. Esta dialéctica é difícil de compreender. A ideia de totalidade sugere formas fechadas que tendem esforçadamente para sistemas consistentes e ordenados e que têm uma tendência quase irresistível para se transformar em estruturas objectivas. E no entanto o factor temporal, tão persistentemente esquecido, deveria recordar-nos de que a forma não é senão um processo no caminho da sua conclusão. A forma conclusa nunca existe enquanto aspecto concreto da obra que poderia coincidir com uma dimensão sensorial ou semântica da linguagem. É constituída na mente do intérprete à medida que a obra se revela em resposta ao seu questionamento. Mas este diálogo entre obra e intérprete é infinito. A compreensão hermenêutica está sempre, por natureza, atrasada: compreender qualquer coisa é aperceber-se de que esta foi conhecida desde sempre mas, ao mesmo tempo, encarar o mistério desse conhecimento oculto.²⁵²

Quando Dylan, no passo da sua autoria anteriormente citado, refere que procura ir para além de um certo vernáculo envolvido numa prática, parece ao mesmo tempo apontar para uma forma específica de o fazer: não procura simplesmente, como de Man refere no primeiro destes dois excertos, acrescentar um “novo conjunto de relações” a uma realidade existente, mas sim desvendar o que já se encontra à sua disposição, isto é, o que parece evidente e surge em forma de conhecimento transmissível. Este “desvendar” significa, antes de mais, atribuir relações de sentido particulares entre essa realidade e o modo como Dylan se reconhece num determinado momento da sua vida (ou como acede às condições de manutenção do seu ‘eu’ num certo momento ou episódio). Ora, para que este impulso aconteça, isto é,

²⁵² *Ibid.*, pp. 63-64.

este modo concreto do indivíduo de prestar atenção ao que o rodeia, é necessário, como sugere Stanley Fish, uma identificação da ideia de perspectiva (ou de ângulo), não como uma janela aberta que oferece um acesso temporário, mas privilegiado ao aspecto *total* da realidade, mas como uma espécie de molde, em que o que é visto é provocado pelo modo particular de aceder a essa realidade. Este molde, diz Fish, “atribui *forma* a uma realidade que desaparece quando é substituída por outra.”²⁵³

O mais interessante nestes dois excertos de de Man implica a ideia de que existe um conhecimento prévio que antecede a própria interpretação. De Man refere que “só podemos compreender aquilo que já de algum modo nos foi dado e é por nós conhecido, ainda que de uma maneira fragmentária e inautêntica”, mas é difícil perceber o tipo de conhecimento de que aqui se trata, tal como no passo seguinte, quando o crítico escreve que “compreender qualquer coisa é aperceber-se de que esta

²⁵³ Stanley Fish, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*, p. 80. Fish deixa talvez este ponto mais claro num outro passo em que torna explícita a ideia marcadamente wittgensteiniana de notar um aspecto, em que a forma de prestar atenção a um aspecto específico de um objecto (físico ou não) altera a noção e o significado que a totalidade do mesmo pode transmitir. Talvez nesse passo Fish esteja mais próximo de Cavell, quando este refere em *The Claim of Reason* que a mente se vela a si mesma quando se presta atenção a uma coisa ou aspecto em particular, subjugando todos os outros aspectos para um segundo plano: “Podemos dizer que o aspecto-coelho [*rabbit-aspect*] está escondido de nós quando não o conseguimos identificar. Mas o que o esconde não é obviamente a figura (que o revela), mas a nossa forma (anterior) de a identificar [*taking it*], nomeadamente no seu aspecto-pato [*duck-aspect*]. Aquilo que esconde um aspecto é um outro aspecto [...]. Assim, poderemos dizer: aquilo que oculta a mente não é o corpo, mas a mente em si mesma.” (p. 369). No habitual contexto da crítica literária e da sua prática (cuja progressiva especialização os Estudos Culturais vêm contestar nas décadas de 1980 e 1990), Fish escreve que “[q]uando substituis uma prática [*activity*] por outra, perdes alguma coisa, e mesmo que tentes disfarçar a perda designando a nova prática com o nome anterior, o fenómeno [*phenomena*] que se manifestou na sua vigência prévia [*previous dispensation*] terá desaparecido no teu admirável mundo novo.” (pp. 69-70) É igualmente apropriada a utilização por parte de Fish da frase de Shakespeare, já que o segundo capítulo desta tese começa precisamente com a evocação de Miranda, em *The Tempest*, ao referir-se a um “admirável mundo novo” que implica, não um mundo de uma espécie totalmente desconhecida para esta personagem, mas uma ideia de recomeço, em que um conjunto de certos hábitos, rotinas, crenças e suposições que constituem o pensamento e definem modos de percepção é trocado por um outro diferente. Nesse caso, tentou-se mostrar que é a forma como se presta atenção a determinados objectos, e não estes em si mesmos, que se modifica. Utilizando os termos de Fish, poder-se-á dizer que o conjunto de práticas a que a identidade renovada de Miranda se predispõe é profundamente alterado, e embora possa continuar a usar as mesmas palavras para designar o que observa (como “humanidade” ou “mundo”), estas passam a ter um sentido que as transfigura de um modo determinante no contexto da forma de vida desta personagem.

foi conhecida desde sempre, mas, ao mesmo tempo, encarar o mistério desse conhecimento oculto.” Já a ideia de que a forma (de Man refere-se a uma “forma literária”, no entanto, julgo que o conceito se pode estender também à procura de uma forma na episodicidade de uma vida) “é constituída na mente do intérprete à medida que a obra se revela em resposta ao seu questionamento” obtém a sua inteligibilidade através da caracterização de uma série de práticas (de leitura e de interpretação) cuja sustentabilidade é obtida através do próprio processo de procura. E, no entanto, a “estrutura prefigurativa do conhecimento prévio” referida por de Man a propósito do momento da interpretação, e que a evidência da temporalidade dos seus resultados subitamente ilumina, não poderá ser mais do que o trajecto contingente de uma individualidade que é posta em prática num dado momento; essa estrutura não será mais do que um certo conjunto de crenças, expectativas e certezas que atribuem uma tendência particular à procura de uma forma no momento da interpretação. O ponto fundamental nos passos citados de de Man é a insistência na ideia de previsão de resultados e na noção de certeza entrevista na procura dos mesmos. Diz de Man que só “quando se atingiu a compreensão parece o círculo [hermenêutico] fechar-se e só então é completamente revelada a estrutura pré-cognitiva do acto da interpretação. A verdadeira compreensão implica sempre um certo grau de totalidade; sem ela, nenhum contacto poderia estabelecer-se com um conhecimento prévio que jamais consegue atingir, mas de que pode ter uma consciência mais ou menos lúcida.”²⁵⁴ O tom do excerto poderá ser obscuro em partes, mas aponta num sentido que parece ser importante para o que se tem vindo a dizer neste capítulo, se se tratar a noção de interpretação literária como uma teoria geral da

²⁵⁴ Paul de Man, *O Ponto de Vista da Cegueira*, pp. 63.

interpretação que envolve também os modos de reconhecimento que o indivíduo mantém com as suas várias e mutáveis noções de identidade. É importante neste caso porque, para se considerar as várias interrupções entre os diferentes 'eu' do passado, e por consequência a ideia de estranheza provocada pela natureza reactiva que permite ao indivíduo distanciar-se de cada um deles, é necessário sublinhar o sentido de totalidade investido nos mesmos. Pode-se assim perspectivar as diferentes manifestações de uma identidade prática também como vários círculos hermenêuticos fechados, cuja consideração, precisamente através da noção de totalidade que transmitem, indica invariavelmente um mesmo ponto de origem, e que neste caso se refere à intencionalidade de um mesmo indivíduo que se predispõe a uma constante redescrição e autocriação dos momentos da sua vida. Essa intencionalidade é baseada numa ideia forte de convicção que o indivíduo dispõe acerca das possibilidades de redescrição. Aquilo que Paul de Man indica como sendo pré-existente no momento de interpretação aponta para este gesto criativo do indivíduo, que é sobretudo uma convicção, e é o que leva tanto Proust como Dylan a considerarem as diferentes experiências, não num sentido evolutivo de procura de uma verdade essencial, mas como geradoras de uma ideia de *confirmação*. Esta não está relacionada com o resultado dessas experiências, mas com a convicção impressa de cada vez de que se procura nelas uma forma particular. É isto que de Man parece também dizer quando refere que “[a] verdadeira compreensão implica sempre um certo grau de totalidade”: a compreensão implica, neste contexto, certezas que atribuem a um certo momento de uma vida um destaque e um significado particulares que o distinguem dos outros.

A “consciência mais ou menos lúcida” que se pode ter de um conhecimento prévio quando se trata de um momento de interpretação parece, por sua vez, indicar

simultaneamente um certo grau de distanciamento que um indivíduo exhibe perante aquilo que já foi a sua identidade prática e a noção de que ela foi constituída a partir de um conjunto de convicções, crenças e certezas que ele projectou e que num dado momento esperou ver *confirmadas*. Se a consciência destas diferentes identidades práticas fosse absolutamente clara e não confusa ou “mais ou menos lúcida”, não haveria simplesmente lugar ou pertinência para certos momentos de estranheza. Por outro lado, aquilo que de Man designa como a noção de circularidade ou de totalidade é importante para definir os diferentes momentos e aspectos das várias identidades práticas de um indivíduo; no entanto, não se deve considerar essa totalidade como um fragmento com características narrativas (e muito menos enquanto narrativas curtas que reportam a uma narrativa maior com efeitos totalizantes). Pelo contrário, a noção de circularidade ou de totalidade impressa num momento de interpretação diz respeito a uma projecção mental de um estado de coisas futuro que, embora se possa fundamentar numa tradição ou numa série de contingências individuais interligadas, obtém o seu interesse para o indivíduo mais como uma espécie de marca ou impressão (sensorial, intelectual ou estética) do que enquanto previsão de uma sequência de eventos com uma lógica narrativa que os una. Como já se sugeriu a propósito da análise de Gerárd Genette da obra de Proust, é precisamente o efeito de interrupção, provocado por um modo de retrospectiva lacunar, que atribui toda a pertinência ao aspecto total de cada fragmento ou episódio de uma vida. A noção forte da separabilidade entre os diferentes episódios é obtida através do sentido de totalidade que define cada um destes. Stanley Cavell sublinha transversalmente esta ideia quando refere a importância da noção de separabilidade a propósito do cepticismo relativo à existência de outras mentes e a tentativa, não de obliterar, mas

de ultrapassar esse cepticismo. A forma de lidar com o cepticismo implica a mesma natureza reactiva (perante a nossa própria separabilidade, quando consideramos a possibilidade da existência dos outros) e por consequência o mesmo tipo de estranheza a que o indivíduo se propõe ao ponderar os vários 'eu' ou identidades práticas que constituem (num sentido meramente cronológico) o seu passado.

Cavell e a noção de recomeço

O reconhecimento das diferentes identidades práticas ocorridas no passado é inseparável daquilo que foi designado neste capítulo, através de Strawson, como a episodicidade numa vida, e da autoridade individual envolvida na projecção de um estado de coisas futuro, que por sua vez se baseia na confirmação de certas expectativas. Sem esse reconhecimento, a redescrição e autocriação evidenciadas na tendência para a procura de uma forma (e, por consequência, na determinação de um episódio) não poderiam existir. O mesmo se pode dizer sobre certas sensações de estranheza, já que estas dependem de um aperfeiçoamento e de um sentido de totalidade investidos na ideia de identidade prática num contexto específico. Os vários saltos ou interrupções entre as diferentes identidades num indivíduo apontam para aquilo que Cavell por várias vezes sublinha na sua autobiografia com a noção de recomeço²⁵⁵. Esse recomeço depende da finitude de um episódio e na necessidade ou

²⁵⁵ Stanley Cavell, *Little Did I Know: Excerpts from Memory*, Stanford: Stanford UP, 2010., p. 305. Cavell escreve a este propósito: “[a]o responder aos artigos do volume *Contending with Stanley Cavell*, aproveitei algumas ocasiões para insistir na filosofia (de uma certa motivação [*of a certain motivation*]) como uma espécie de toque na vontade de recomeçar [*as tapping the willingness to start again*], de revisitar os nossos modos de expressão, não deixando nada intocado. [...]. Já falei repetidamente, nestas páginas autobiográficas, da minha sensação [*sense*] de ter de começar de novo, manifestada como a via para uma educação [*the way to an education*], para entender o que devo fazer, para encontrar um

urgência do começo de outro. O que se mantém é, como Cavell sugere, a necessidade de o indivíduo perceber o que é suposto fazer num determinado momento; essa necessidade depende precisamente da ideia de interrupção, bem como, e de acordo com Cavell, do reconhecimento da possibilidade sempre intermitente do cepticismo perante outras mentes e, por consequência, da instabilidade da noção de individualidade. Uma certa resistência face à possibilidade de contar histórias sobre as nossas vidas, tal como uma impossibilidade de o fazer perante as lacunas que certos movimentos retrospectivos envolvem, constituem o género de interferência propícia a momentos de estranheza.

caminho, ainda que sinuoso ou imprevisto. [...] O que posso dizer a meu favor é que terei mostrado uma vontade [*willingness*] maior do que a normal, sem dúvida por vezes até perigosa, de arriscar o desmoronamento de um plano [*project*], mesmo de algo como o trabalho de uma vida (pelo menos quando essa vida em questão era, por comparação, jovem), nas ocasiões em que percebi que tinha ficado impressionado com uma determinada possibilidade ao ponto de ficar sem palavras [*when I have known that I have been impressed by a possibility to the point of speechlessness*]. A imagem que Cavell extrai da ideia de recomeço, como um toque que serve também como chamada de atenção com uma marca rotineira (“tapping the willingness to”), e em que se percebe uma forma de lembrar o indivíduo de um modo de experiência que lhe é íntimo e ultrapassa um contexto factual, é fundamental para entender a relevância que o filósofo atribui à ideia de reconhecimento, e que não é mais do que uma atenção especial designada às coisas que constituem a vida comum e que são o material propício a situações de estranheza. O resumo que Cavell aqui faz de uma tendência para o recomeço, descrita ao longo da sua autobiografia, revela um certo alheamento perante os resultados práticos de uma experiência e a valorização de um sentido de certeza ou de convicção perante aquilo que ele *sabe* que é em certo episódio da sua vida o melhor *para si*. É precisamente este tipo de conhecimento que se destaca na frase “[to be] impressed by a possibility to the point of speechlessness”.

Obras citadas

Nota: As traduções são da minha responsabilidade, excepto quando indicado. As datas das primeiras edições dos textos e das obras em questão, quando não coincidentes com as edições utilizadas, encontram-se devidamente especificadas entre parêntesis rectos.

ARNOLD, Matthew, *The function of criticism at the present time*,. New York: Macmillan and company, 1895 [1865].

AUSTIN, J.L., *Philosophical Papers* (J. O. Urmson & G. J. Warnock, eds.). Oxford: Clarendon Press, 1961.

BAKER, Carlos, *Hemingway. The Writer as Artist*. Princeton N.J: Princeton University Press, 1980 [1952].

BEARN, Gordon C. F., “Wittgenstein and the Uncanny”. *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, vol. 76, nº 1 (1993), pp. 29-58.

BECKETT, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, Vol.1, 1929-1940* (eds. Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, Dan Gunn, George Craig). Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BROWN, Bill (ed.), *Things*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

CAVELL, Stanley, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*. Cambridge: Cambridge UP, 2003 [1987].

_____, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1994 [1988].

_____, *Little Did I Know: Excerpts from Memory*. Stanford: Stanford UP, 2010.

_____, *Must we mean what we say?*. Cambridge: Cambridge UP, 2002 [1969].

_____, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge: Harvard UP, 2003 [1981].

_____, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. New York: Oxford University Press, 1979.

_____, *The Senses of Walden*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992 [1972].

CONANT, James, "Stanley Cavell's Wittgenstein". *The Harvard Review of Philosophy*, vol. XIII, no. 1, 2005., pp. 51-65.

DAVIDSON, Donald, *Truth, Language, and History*. Oxford: Clarendon P., 2005.

DESCARTES, René, *Discurso do Método/As Paixões da Alma* (trad. Newton de Macedo). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1984 [1637, 1649].

DYLAN, Bob, *Crónicas: Volume I* (trad. Bárbara Pinto Coelho.). Lisboa: Ulisseia, 2005 [2004].

HEMINGWAY, Ernest, *Paris é uma Festa* (trad. Virgínia Motta). Lisboa: Livros do Brasil, 1966 [1964].

FISH, Stanley, *Doing What Comes Naturally. Change; Rhetoric, and the Practice of Theory in Literary and Legal Studies*. Durham and London: Duke University Press, 1989.

_____, *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

FISHER, Philip, *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*.
London: Harvard university press, 1998.

FREUD, Sigmund, *Para Além do Princípio do Prazer* (trad. Isabel Castro Silva).
Lisboa: Relógio D' Água Editores, 2009 [1920].

_____, *The Uncanny* (trad. David McLintock). London: Penguin, 2003
[1919].

FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age
of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press, 1988 [1980].

_____, *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: University
of Chicago Press, 1998.

_____, *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

_____, "Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday". *Critical Inquiry*,
33, 3, Spring 2007.

FRYE, Northrop, *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton (N.J.): Princeton
University Press, 1973 [1957].

GENETTE, Gérard, *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972 [1966].

GÓGOL, Nicolai, *The Inspector-General* (trad. Arthur A. Sykes). London: Walter
Scott, Ltd., 1896 [1836].

GONTARSKI, S.E. (ed.), *A companion to Samuel Beckett*. Oxford, Wiley-
Blackwell, 2010.

HERTZ, Neil, *The End of the Line. Essays on the Psychoanalysis and the Sublime*.
New York: Columbia University Press, 1985.

HOBBS, Thomas, *Human Nature and De Corpore Politico*. Oxford: Oxford
University Press, 1999 [1650].

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *A Carta de Lord Chandos* (trad. João Barrento). Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012 [1902].

JENTSCH, Ernst, *On the Psychology of the Uncanny* (trad. Roy Sellars) [1906]. PDF: http://theuncannything.files.wordpress.com/2012/09/jentsch_uncanny.pdf.

LANDY, Joshua, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

MAN, Paul de, *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984.

_____, *O Ponto de Vista da Cegueira: Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea* (trad. Miguel Tamen). Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Edições Cotovia, 1999 [1971].

_____. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.

MORAN, Richard, "Cavell On Outsiders and Others", *Revue Internationale de Philosophie*, 2011/2 - n° 256., pp. 239-254.

PATER, Walter, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005 [1873].

PHILLIPS, Adam, *Missing Out: In Praise of the Unlived Life*. London: Hamish Hamilton, 2012.

PIPPIN, Robert B., "Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History" [Critical Inquiry, vol. 31, no. 3 (2005)], disponível em PDF: <https://webshare.uchicago.edu/users/rbp1/Public/Fried%20Authenticity.pdf?uniq=-ltczp4>

_____, "Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray's *In a Lonely Place*", disponível em *nonsite*, publicação electrónica: <http://nonsite.org/issue-5-agency-and-experience>.

_____, *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.

_____, *Fatalism in America. Film Noir. Some Cinematic Philosophy*. Charlottesville: U. of Virginia P., 2012.

PLATÃO. *Teeteto* (trad. Adriana Manuela Nogueira, Marcelo Boeri). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

PROUST, MARCEL, *Em Busca do Tempo Perdido: A Prisioneira* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2004 [1923].

_____, *Em Busca do Tempo Perdido: Do Lado de Swann* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003 [1913].

_____, *Em Busca do Tempo Perdido: À sombra das Raparigas em Flor* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003 [1918].

_____, *Em Busca do Tempo Perdido: O Tempo Reencontrado* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2005 [1927].

_____, *Em Busca do Tempo Perdido: Sodoma e Gomorra* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2003 [1921].

_____, *Em Busca do Tempo Perdido: A Fugitiva* (trad. Pedro Tamen). Lisboa: Relógio d'Água, 2005 [1925].

_____. *O Prazer da Leitura* (trad. Magda Bigotte de Figueiredo). Alfragide: Teorema, 2011 [1906].

RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade* (trad. Nuno Ferreira da Fonseca). Lisboa: Presença 1994 [1989].

ROYLE, Nicholas, *The Uncanny*. New York: Routledge, 2003.

SAITO, Naoko & Paul Standish (eds.), *Stanley Cavell and the Education of Grownups*. New York: Fordham University Press, 2012.

SHAKESPEARE, William, *The Tempest*. New Haven: Yale University Press, 2006.

_____, *A Tempestade* (introd., trad. e notas Fátima Vieira). Porto: Campo das Letras, 2001.

SHKLOVSKY, Viktor, *Theory of Prose* (trad. Benjamin Sher). Champagne & London: Dalkey Archive Press, 1990 [1925].

STEVENS, Wallace, *The collected poems of Wallace Stevens*. New York: Vintage Books, 1990.

STRAWSON, Galen, "Against Narrativity". *Ratio* (new series), XVII, 4 December, USA, 2004.

TCHÉKHOV, Anton, *Contos de Tchekhov - Volume II* (trad. Nina Guerra e Filipe Guerra). Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

WILDE, Oscar, *Intenções: quatro ensaios sobre estética* (trad. António M. Feijó). Lisboa: Edições Cotovia, 1992 [1891].

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado lógico-filosófico. Investigações filosóficas* (trad. M.S.Lourenço). Lisboa: Gulbenkian, 2008 [1921, 1953].

_____, *Cultura e Valor* (trad. Jorge Mendes). Lisboa: Edições 70, 1996 [1980].

_____, *Últimos Escritos sobre a Filosofia da Psicologia* (eds. & trad. A. Marques, N. Venturinha & J.T. Proença). Lisboa: Gulbenkian, 2007.

_____. *Da Certeza* (trad. Maria Elisa Costa). Lisboa: Edições 70, 2012 [1969].

_____, *Aulas e Conversas sobre Estética, Psicologia e Fé Religiosa* (trad. Miguel Tamen). Lisboa: Cotovia, 2009.

WOOLF, Virginia. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*, 1917. Oxford: Oxford University Press, 2001 [1917].

WORDSWORTH, William. *Wordsworth's literary criticism* (ed. W. J. B. Owen). London; Boston: Routledge & K. Paul, 1974 [1810].